تكنولوجيا التعبير
في تشكيل ما بعد الحداثة

الدكتـورة
الاء علي عبود الحاتمي





بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

تكنولوجيا التعبير في تشكيل

ما بعد الحداثة

تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة

الدكتورة

الاء علي عبود الحاتمي

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ

دار الرضوان للنشر والتوزيع

مؤسسة دار الصادق الثقافية

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/6/2245)

الحاتمي، الاء علي عبود
تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة ـ عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع 2012.
( ) ص
ر.أ: 2012/6/2245
الواصفات: /
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى
2013م – 1434هـ



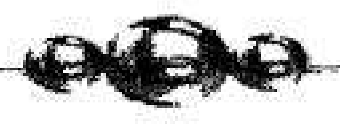
دار الرضوان للنشر والتوزيع
المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان - العبدلي
هاتف : 1/5/ 79 36 465 6 962+
فاكس : 41 36 465 6 962+
e-mail: info@redwanpublisher.com
www.redwanpublisher.com

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع، نشر، توزيع
الفرع الاول: العراق - الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور
الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما
نقال: 009647801233129 / 009647803087758
e-mail: alssadiq@yahoo.com

ISBN: 978-9957-76-122-6

الإهداء

يا من جعلت بناظريك خريف أيامي هناء
طبع الزمان على جبينك كل أنواع الشقاء
فمحوتها وكتبت لي جملاً جديدة
أنا إن رأيتك هانئاً؛ نعم الحياة غدت سعيدة
إلى أبي ... أدامه الله
أمي كبرت ولم أزل يوماً أحنّ إلى ذراعك
وأفرّ من حزني الشديد إلى ربيع في شراعك
لم يأت وقت في المساء ولم يدثرني شعاعك
إلى أمي الطاهرة .... رعاها الله
تلك الجنان زرعتها وانفردت بها حصادا
يا جنتي وشداد أزري، يا رواسيّ الشداد
ذخراً أراك في الزمان، ومن الفؤاد لك مكان
الى زوجي وحبيبي.... حبّاً وامتناناً
فأنتم قد تكبّدتم وذقتم عني كل أشكال العذاب
روحي فداكم
وعبير شوقي يبقى بانسياب لهواكم
إلى أخوتي وأخواتي .... وفاءً وتقديراً

المحتويات

كلمة المؤلف 9

تقدمة في تشكيل مابعد الحداثة 15

الاتجاهات النقدية الحديثة 35

البنيوية 35

التفكيكية 42

التلقي 45

السيمياء 49

الاتجاهات الفنية في تشكيل مابعد الحداثة 53

التعبيرية التجريدية 53

الفن الشعبي 67

السوبريالية 88

الفن البصري 96

حركة الفلوكسس 111

حركة الفن الاعتدالي 119

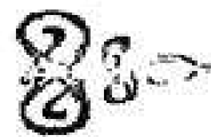
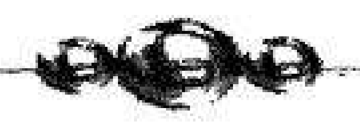
الفن المفاهيمي (الفن لغه – فن الجسد – فن الارض) 126

الفن الكرافيتي 145

النحت في تشكيل مابعد الحداثة 154

الملاحق 163

المصادر 175

كلمة المؤلف

أن الخطاب الجمالي مابعد الحداثوي ممثلاً بالفنون التشكيلية يمتلك مقومات تشييدية، فهو بشكل أو بأخر ينفتح على اليومي والعابر ليعكس ثقافة مرئيات الحياة الواقعية ويتصل بإيقاع الحياة اليومية المقترنة بالصاخب من وسائل الاعلام وفن الملصقات الدعائية التجارية والسياحية وفنون التصوير الفوتوغرافي وتوظيف السائد والمعبر فيها، وما يتصل بالاثارة والتهكم والإباحي والنجومية والإستعراضية والتغريب وعبثية الاشياء والذوات وعدمية الوجود، والارتكاز إلى أفرازات مجتمع مابعد صناعي من ركامات المعادن واللحام واللدائن البلاستيكية والأصباغ والتشبث بالإستهلاكي واللهات وراء التقليعات والموضوعات العصرية، ولم يحدث في تاريخ الفن أن تعددت المدارس والاتجاهات ضمن زمن لايتجاوز ربع قرن، كما تم بعد الستينيات والسبعينيات وحتى نهاية الثمانينيات ومبعث هذا التعدد هو إرضاء حاجة استهلاكية مرتبطة بلا شك بالحاجات المتزايدة التي يفرضها النظام الاستهلاكي في ضوء التكنولوجيا.

وقد أخذ الفن يتطور فوق رقعة فسيحة من الارض في زمن يلهث بالسرعة، فكانت فنون ما بعد الحداثة، تنبني وفق اشتغال بنى تكنولوجيه تحكم طبيعة البناء الانشائي والوظيفي من جهة، وتقوض إمكانية الاستعاضة الفكرية ببواعث العلاقة التي تربط النظام باللانظام في المعرفة الجمالية للفنون من جهة أخرى، الأمر الذي مهّد كثيراً لإشكالية الأكتراث من عدمهِ، كقيمة تعويضية لحالات البحث المضني للحداثة، من أجل إنشاء مجتمع جديد يتمتع بمواصفات وضرورات شمولية (فنية وإقتصادية وسياسية

ودينية وإجتماعية) تنأى بالجمال كقيمة إعتبارية، إلى مستوى الإعتماد على (المُنتج) الاستهلاكي ومستوى الرغبة في تداوليتهِ، كنوع، أو بضاعة، أو سلعة إستهلاكية تمثل حاجة إنسانية، ومن أجل توسيع قاعدة الشروع بالتجربة الشخصية والأسلوبية في الرسم، أو النحت، أو العمارة، وغيرها وكان لا بد من الإفادة من مقولات النفي والشك والعبث والفوضى والتشظي، في إرتياد تلك الفنون التشكيلية، لحقول البنى المجاورة من سينما وأدب وشعر وقصة وموسيقى، وكان محو تلك الفوارق والحواجز والإطارات المصطنعة هي الهاجس العريض الذي عمل عليه تشكيل ما بعد الحداثة، ضمن تنشيط مقولة (نفي النفي) في إستبطان الاحتمالات المفترضة لآليات اشتغالها ضمن سياقات التوظيف والتوصيف العام لبنية العمل الفني فالجديد الذي تتمسك به حداثات الفن لا يلبث أن يصبح قديما بوساطة النفي، الذي يظل في سياق ما بعد الحداثة بمثابة تكثيف باطني لاشتغالات التجريب، اذ تنوعت الأساليب المختلفة بعد الحرب العالمية الثانية، فخرج الفنان من القواعد والتقاليد ليملك أسلوباً في التعبير المتفرد عن ذاته، كما اخترق الفنان بعد السنوات المتتالية التي تلت الحرب جميع الاتجاهات والمدارس الفنية منذ ثلاثينيات القرن العشرين بتقنيات فنية جديدة لا سابق لها متمثلة بالثقافة الأمريكية التي انتشر فيها الفن الحديث على نطاق واسع، وعلى الخصوص هروب السرياليين من (أوربا إلى الولايات المتحدة الأمريكية) ليخلقوا إبداعاً فنياً متمثلاً بصوت معبر للفن الأمريكي، وهذا ما يشكل تفتحاً وتنوعاً لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، كما يشكل استمرارية لتطور التيارات التي شهدها الغرب للقرن العشرين وفق رؤى تكنولوجيه متطوره. تستخدم تقنيات حديثة خلفتها الثورة الصناعية والتكنولوجية الحديثة بفعل المعالجات التقنية، وأصبح العمل الفني

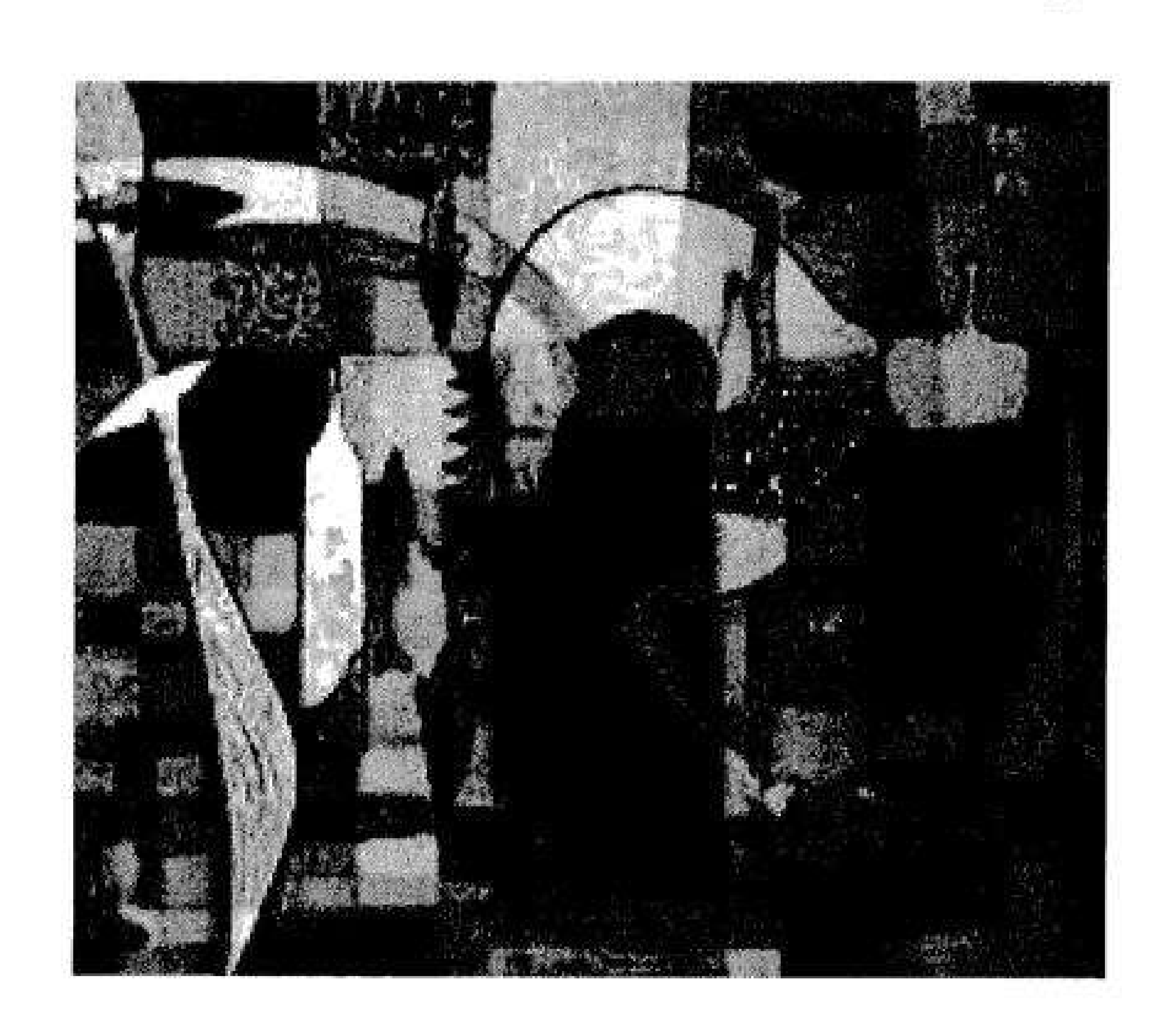



يتضمن كل شيء وأي شيء بعد رفع الحدود الفاصلة بين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني الأشياء والرموز والعلامات التي يتعامل بها الإنسان يومياً مهما كانت مبتذلة وقبيحة مثل العلب الجاهزة أو قناني الكوكا كولا والسيارات الفارهة أو أجزاء منها المصورات الفوتوغرافية أو الجرائد وصور المشاهير من الفنانين والفنانات، كما أستعاض بعض الفنانين بالأشكال الهندسية عن الواقع المادي التكنولوجي والتقني من اجل إيصال رؤيتهم الجمالية وان يساهم المتلقي في قراءتها وإخراجها إلى النور فأعمالهم تجعل من المتلقي شريك لهم في إخراج الأعمال الفنية عن طريق تفاعل الضوء المنعكس من الأشكال داخل شبكية عين المتلقي الذي سوف يحس بحركة هذه الأشكال الفنية وفي هذا إشارة واضحة إلى الإزاحات الكبيرة والتحولات الحساسة في إزاء النتاجات الفنية التي فقدت الكثير من توصيفاتها وغائياتها، إذ أمست تتماشى مع مخرجات الصناعي والمبتذل من الأشياء والإفرازات أي أمست هناك إزاحة كبيرة لأ بجديات مسميات العمل الفني السابقة بأخرى تأخذ توصيفات مهمشة مبتذله، اذ كانت الطبقات الشعبية تطالب بفن ينبثق من الثقافة الشعبية ومن البيئة الحضرية المتغيرة باستمرار بفعل التطور الصناعي والانتاج الاستهلاكي الشعبي مقابل فن الطبقات الراقية، اذ ان البيئات الصناعية تعمل على خلق تجربة واسعة يمكن ان تندرج فيها المنتجات الصناعية بحيث تكتسب صبغة جمالية بمعنى ان العادات التي درجت عليها العين بوصفها واسطة للادراك قد تغيرت تغيراً تدريجياً بطيئاً نتيجة تعودها على الاشكال المميزة للمنتجات الصناعية والموضوعات القائمة في الحياة الحضرية، واصبحت الخامة المستخدمة في تشكيل مابعد الحداثة تتميز بانها قد تكون أي شيء او لاشيء، فهي من التافه والمبتذل من سقط المتاع من

النفايات التي قد نشترك جميعاً بالأخذ منها، من تراب الارض وحتى فضلات الانسان وكذلك المنتوج الفني النهائي يتصف بأن ثمنه قليل حيث لم تعد الأعمال الفنية حكراً على الطبقة الغنية، اذ افتقد العمل الفني قدسيته، ليصبح في متناول يد جميع الفئات الشعبية، كونه قليل الثمن ويصبح كأي غرض استهلاكي آخر، أي ان العمل الفني يقرأ بسرعة ويستهلك (ينسى) بسرعة ايضاً، حيث ان كثرة المتداول خلال وسائل الاعلام تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات متعاقبة ومتعادلة تساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية أي ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولا يوجد شيء يصعب قبوله او احتماله، حتى الجسد اصبح يتخطى جميع المقاييس ويصبح سلعه استهلاكيه من خلال الرسم والنقشات على الجلد واصبح يعامل معاملة اللوحة، وتختلف مستويات وطرق التنفيذ الخاصة بتلك الرسومات والنقشات من فنان إلى آخر ومن مؤسسة إلى أخرى، ومن طبيعة ثقافية لمجتمع إلى آخر، وتتمحور طبيعة هذا الفن كظاهرة جمالية وفكرية ضمن أطار الأهتمام بالتحولات الكبيرة التي شهدتها مرحلة ما بعد الحداثة، في البحث والتقصّي عن المستتر وغير المعلن واللا مألوف، من خلال أختراق السياقات المعرفية والتحليلية للبنى المتمظهرة والعميقة التي تشكل طبيعة الفن وتحولاته.

المؤلف

تكنولوجيا التعبير
في تشكيل ما بعد الحداثة





تقدمة في تشكيل مابعد الحداثة

في الخمسينيات من القرن الماضي، بدأت في الغرب اوراق نعي الحداثة لتعلن موتها، فهي التي بدأت في الغرب هاهي تموت في الغرب والذي لا يعرف تاريخ ولادة الحداثة من المستحيل ان يحدد تاريخ المرائي: موت الانسان، موت المسرح، موت الدولة، موت الايديولوجيا(*)، موت الفن، موت السينما، موت ماركس، موت الرأسمالية، موت اوربا إلى اخر هذه الميتات، المفاجئه، هذه الفكرة (العدمية) التي استكملت مسيرتها بامتياز، لتعلن عن عصر انبعاثي جديد: ما بعد الحداثة، ولنضيف الـ (ما بعد) إلى جملة من الظواهر: ما بعد الفن، ما بعد الفلسفة، ما بعد الدولة، ما بعد القصيدة، ما بعد الرواية، ما بعد الدراما، انقلاب شامل على كل ما اعتقد انه جزء من التنوير او ثقافة التنوير وهذا ماجعل تشكيل ما بعد الحداثة يأخذ مساراً اخر، اختلف بأختلاف الاساليب المستخدمه والمبتكرة لانتاج كل ما يتعلق بـ (التهجين، اللاذاتية، اللاعمق...).

ويمكن القول بأن تشكيل ما بعد الحداثه يتمثل في وعي المتلقي باعمال فنية مرتبطة بمنظور تحريضي للاصل الذي وضع لاجله المبني، أي بداية تشكل الوعي بوجود اساليب جديدة لما بعد الحداثة- تكمن في انتاجية المتلقي لما هو غائب ومبتذل ومهمش ويمكن من خلاله قراءة الاصل كجزء من لعبة المتلقي ذاتها ويشير (بودريار) بأن المضمون الخيالي الكامن في واقعية برجي مركز

(*)الايديولوجيا: نسق من الاراء والافكار التي هي جزء من البناء الفوقي- والتي تعكس العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات فهي نوع من الوعي الزائف يؤكد علاقات انتاجية .

التجارة العالمي وبروزهما، كونهما يعبران عن الاستنساخ في خيال المجتمع كمقاومة للاصل، وأقامة التدعيات الافتراضية للاستنساخ كظاهرة محل الواقع وهذا ما يناهض محاكاتها لما هو موجود سابقاً بمعنى ان استنتساخ كلا البرجين للاخر يدخل الواقع منطقة الوهم على هامش الحقيقة في فن العمارة ذلك لان فنون ما بعد الحداثة دخلت اولاً في مجال العمارة، ثم انتقلت إلى الادب والنقد الادبي ثم إلى الفلسفة، غير ان التطور البالغ الاهمية لها هي انها انتقلت إلى مجال العلوم الاجتماعية وظهرت تطبيقات هامة في مجالات عدة بأشكال مختلفة.

يعد مصطلح ما بعد الحداثة من اهم المصطلحات التي شاعت وسادت في الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد احد بعد إلى تحديد مصدره فمنهم من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي عام 1954)، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الامريكي (تشارلس اولسون) في الخمسينيات الميلادية ومنهم من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) في عام 1965 ولعل الاصعب من تحديد اصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي او فكري، اذ يمكن عد حركة ما بعد الحداثة نشطه فاعلة في كافة الثقافات والفضاءات الغربية: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والاخلاقية والفلسفية والمعرفية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على حد السواء وبعبارة اخرى يعني سيادة المفهوم في مختلف النشاطات والفعاليات بأساليب مختلفه.

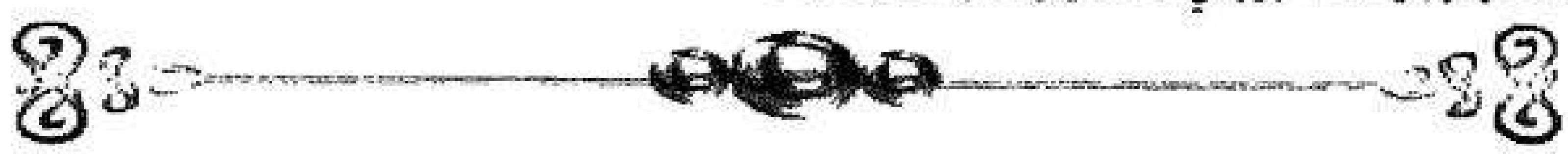
لقد طرح الفيلسوف الايطالي (جياني فاتيمو Gianni Vattima) مصطلح ما بعد الحداثة في كتابه (نهاية الحداثة The End of modernity)، فهو يحاول تفسيره بأنه يعني تجاوز الماضي والسعي نحو المستقبل، وان لفظ (بعد) في الجملة (ما بعد الحديث) تشير إلى منطق تطور الحداثة، وبشكل خاص فكرة تجاوز نقدي في أتجاه تاسيس جديد، وان استخدامه لمصطلح (مابعد الحداثة Post Modernity) بمعناه الحرفي للدلالة على تجاوز



(الحداثةModernity) ومن هذا المنظور يتجلى مصطلح (ما بعد الحداثة) عند (نك كاي) كمفهوم مركب متعدد الاوجه يتجلى في عدد من الظواهر المتنوعة التي يجمع بينها هدف واحد، هو محاصرة فرضيات الحداثة وما ينبني عليها من مواقف ونتاج ثقافي.

في مشروع الحداثة تقابل شهير بين فئتين: الذات والموضوع وتدعو حركة ما بعد الحداثة – في جانبها التشكيكي إلى ألغاء الذات الحديثة وهذا يرجع إلى ثلاث اسباب على الاقل: اولها ان هذه الذات من اختراعات عصر الحداثة وثانيهما: ان أي تركيز على الذات يفترض وجود فلسفة انسانية يعارضها المفكرون ما بعد الحداثيين، وثالثهما انه لو قلنا بوجود الذات فذلك يفترض موضوع، وما بعد الحداثة ترفض هذه الثنائية بين الذات والموضوع، وتربط حركة ما بعد الحداثة بين الذات والحداثة ويرون ان الذات من اختراع المجتمع الحديث وهي ربيبة عصر التنوير والعقلانية وذلك ان العلم الحديث حل محل الدين والفرد العقلاني (الذات الحديثة) حل محل (الله) كما كان يرى مشروع الحداثة الغربي لكن ما بعد الحداثوية لها مفاهيمها ونظرياتها وطروحاتها المتنوعة التي تمثل شكلاً من الاعتراض عن الحداثية.

وأخذت الحداثة مسارها حتى وصلت إلى ما بعد الحداثة والتي هي محاولة لبيان تطور الحداثة نفسها وانتقالها، وعندما ننظر إلى المستوى الثقافي والفكري نجد ان ما بعد الحداثة تشكل تياراً فكرياً تبلور في الغرب للاشارة إلى التحولات الحاصلة في النصف الثاني من القرن العشرين في الوعي وفي المعرفة وفي التقنية وكذلك في العلوم الانسانية، وهي لا تمثل تخطيا للحداثة او تجاوزاً لها او استغناء عنها بقدر ما هي حداثة عميقة ،حداثة بدون اوهام، وما بعد الحداثة معناها حداثة بدون اسطورة، فهي عدمية جديدة وفق المنطق الداخلي للحداثة كتجاوز مستمر لنفسها.



ويشير (جان فرانسوا ليوتار)(*) إلى ان مصطلح ما بعد الحداثة ماهو الا (حالة الثقافة بعد التحولات التي اثرت على ضوابط العلم والادب والفنون بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر) ولهذا أكد (ليوتار) إلى ان التحول والتغير الذي طرأ على العلم في القرن العشرين وتحديداً في المجتمعات التي شهدت تقدماً كبيراً وخاصة في المجتمع الامريكي ادت إلى استعارة المصطلح من بيئة تتغير فيها قوانين العلم ويصبح الفن مع هذا الواقع اكثر تفتحاً وتنوعاً واكثر استيعابا لمختلف الاساليب التكنولوجية مما جعله يتحول إلى حركة عالمية واسعة الانتشار بعد وصول عدد كبير من الفنانين الاوربين إلى امريكا.

ويمكن القول بأن ما بعد الحداثوية لها مفهومها عن الزمن ويرفض اصحابها أي فهم تعاقبي او خطي للزمن وهذا الفهم للزمن يعدونه قمعياً لانه يقيس ويضبط كل انشطة الانسان وهم يقدمون مفهوماً اخر للزمن يتسم بعدم الاتصال والفوضوية، اذ يقول عالم الطبيعة (ستيفن هوكنج) "ان الزمن الخيالي هو حقاً الزمن الحقيقي، وماتدعوه بالزمن الحقيقي ليس سوى صورة من صنع خيالاتنا".

ان مصطلح (ما بعد الحداثة) متآخم لمفهوم (الحداثة) ومرتبطاً به ليس ارتباطاً تلازمياً بحيث لا نعرف (ما بعد الحداثة) الا بكونه نفياً للحداثة وانما ارتباط تاريخي تعاقبي فحسب ولا يمكننا الولوج إلى ما بعد الحداثة الا بكون الحداثة وموضعتها كلحظة تاريخية سابقة ،وان اغلب الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة الا انها (ظاهرة نقيضه لذاتها) ولم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة الا

(*) جان فرانسو ليوتار: عضو بالجماعة الماركسية المعروفة بأسم الاشتراكية او الهمجية منذ خمسة عشر عاماً ، في الستينيات من القرن الماضي شرع الشك في التفسير الماركسي وبدء ابحاثه في باريس في الفلسفة والفن واللغة ويعمل استاذ الفلسفة بجامعة باريس .





كتدمير للبناءات الرمزية التي انشأتها الحداثة ويمكن القول بأن ما بعد الحداثة تعد نفسها تعبيراً عن (موت الحداثة) حسب تعبير (كلاوس شيريه).

جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وطروحاتها وليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز ولاوجود لثقافة عالية نخبوية واخرى دنيا جماهيرية بل كل هناك هو تشكيل مستمر لايمكن تفسيره بالاحالة على انموذج متعال، وانما يقبل التفسير فقط من داخله وهذا مايجعل التفسير محكوماً بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول لان الثابت شكل من اشكال المتحول كما انها اهتمت بالتعددية اهتماماً شديداً كونها اقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية وسعت إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة ولغة السوق والتجارة والسخرية مما جعل الفن يأخذ مسلكاً اخر مرتبط بتلك المفاهيم.

فالطابع النظري لجماليات التشظي والتفتيت في توجهات ما بعد الحداثة، على مستوى الممارسات الفكرية والنصية يستحيل هنا إلى واقع يستبدل المدلول المركزي للأصل سواء أكان تاريخيا أم واقعيا، فالتحولات الفكرية لحقبة ما بعد الحداثة، الداعية إلى نفي التمركز حول مرجعيات ومعاداة كل أنواع السرد والاحتفال بالهوامش والشيفرة الشخصية وزعزعة الثقة بالأنموذج الكوني والتمسك بالتشظي والغياب، قد احدث تحولا نسبيا للفنان أن يخرج من القياس إلى اللاقياس، من الجمال الساكن إلى المتحرك، من المقروء إلى المكتوب ... في ظل لعبة الدوال وتغييب المدلول ؛ بمعنى أن الفنان يحاول جاهدا من خلال معطيات التفكيك، أن يجعل من اللعب الحر يتجه إلى مراوغة المدلول إلى الدال، بحيث تتحول العلامة المغلقة إلى علامة عائمة، غير مستقرة، تثير لدى القارئ أسئلة متوالدة تجعله يحاول تثبيتها للوصول إلى معنى محدد سام في وقت واحد،

ولأشكال تجاوز الحداثة، فظهر أخر يعلن نهايتها بالتصوير والعمارة إلا وهو وجود ممارسات تعلن نهاية أفكار التقدم وتاريخ الجمال.

وتأسيسا على ذلك فإن هذه الأحداث نتج عنها حالة من التركيز على فردية الفنان، والذي تنامى عنده شعور بحاجته لان يعود إلى ابتكار أعمال تقوم على فكرة الأصالة، وإلا يكون له امتداد دون أصول أو جذور، اتجه الفنان لمحاولة استكشاف ما يمكن أن ينتجه الفن عندما يصبح محلاً للبحث والجدل، فبدأت أعمالهم تبتكر لغة جديدة للتواصل والتفاهم تعبيراً عن الأحداث، ومع فكرة التكنولوجيا وسيطرة السوق العابرة للقارات أصبح الفنان يقدر دوره الهام لعملية التغيير، فبدأ بنبذ فكرة الفنان المنتج المستقل الذي يقوم بإنتاج عمل فني محسوس ذو موضوع فيزيقي ينبغي أن يباع لتاجر لوحات أو أفراد أو مؤسسات، ففي تلك المرحلة أراد الفنان إعادة النظر في مفهوم اللوحة والحدود والقيم الفنية وعلاقة الأعمال الفنية بقاعات العرض والجمهور وتجار الفن، من هنا تغيرت قيم العمل الفني من كونه انطباعاً بصرياً ملموساً يستجيب لحاجات فكرية ووجدانية إلى نشاط ثقافي وفعل ناقد داخل المجتمع، فأصبحت الفكرة هي المهمة وليس العمل بحد ذاته وتم الخلط بين عدة أنظمة فنية من (نحت ومسرح وموسيقى وتصوير وفديو وأداء جسدي) ليتحول العمل الفني بذلك إلى استعراض سمعي بصري حركي، فتعددت الأساليب وتداخلت المعايير وصار التجديد هدفاً.

ويمكن تعريف ما بعد الحداثة على انها " مفهوم له وظيفة زمنية يربط بين ظهور نوع جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد: ما يطلق عليه مجتمع التحديث او ما بعد الصناعي(*) او مجتمع المستهلك او مجتمع الاعلام او

(*) مجتمع ما بعد الصناعي : او مايسمى بالمجتمع المبرمج وهو تعبير ادق من المجتمع ما بعد الصناعي الذي لا يعرف الا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الانتاج والانتشار



مجتمع الرأسمالية الجديدة في امريكا في بداية الخمسينيات من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية".

ويرى (يوجين هابرماس) ان مقطع (Post) (ما بعد) في مصطلح ما بعد الحداثة تمثيل رغبة لدى دعاة ما بعد الحداثة في الابتعاد عن ماض بعينه اضافة إلى انه في الوقت نفسه يعبر عن عجزهم عن تسمية حاضرهم " لاننا حتى الان لم نجد حلاً للمشاكل التي تنتظرنا في المستقبل" وهذا التقابل بين جوهر الحاضر وحل مشاكل المستقبل ملمح رئيسي في تناول (هابرماس) لما بعد الحديث، اذ ان موقف (هابرماس) ما بعد الحداثوي يقرر مشروع الحداثة الذي صاغه فلاسفة التنوير منذ القرن الثامن عشر، ويمكن القول بأن (هابرماس) لا يرى أية جوانب مشرقة في تيار ما بعد الحداثة مثله مثل (ليوتار) الذي يشترك معه في رؤيته السلبية تجاه مستقبل ما بعد الحداثة.

ان من الصفات المميزة لمابعد الحداثه: تفضيل التنقيب على التماسك ويحاول ارساء طرق التعبير على مفاهيم العداء للاستمرارية والعداء للرابطة الداخلية، والعداء للسببية القائمة اساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، انه يهدف إلى انكار نماذج ذات معنى داخل النص او على الاقل التأكيد على ان كل شيء مكتشف كقانون " مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً، أذ ان تشكيل ما بعد الحداثه يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات ومن اهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين الثقافة الجماهيرية او الشعبية.

يرى دارسو تشكيل ما بعد الحداثة ان هناك نوعين من الدراسات:

الكثيف للخبرات الثقافية ، المكانة المركزية التي كانت مكانة الخيرات المادية في المجتمع الصناعي وما كانت عليه صناعة المعدن والنسيج والصناعات الالكترونية في المجتمع الصناعي، اما (تورين) فأنه يعد مجتمع ما بعد الصناعي مجتمع تخلى فيه المنتوج المادي عن مكانه المركزي لأنتاج منتوجات ثقافية.

احدهما يعالج الحياة الاجتماعية والاقتصادية على المستوى المعرفي وهو ما يمسى بـ (الثقافة العالمية) والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس كونه مجال فكري اكاديمي كـ (الفيديو، قصاصات الشعر والازياء، واهميتها الثقافية وهذا مايسمى بـ (الثقافة الدنيا).

ويمكن القول بأن (ليوتار) يصف التعبير ما بعد الحداثوي بأنه لا يمكن النظر اليه بوصفه فئة محددة دائمة من الاعمال لأن ما بعد الحداثة لاتتحقق الا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والافلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ماهو مألوف ومعروف وثورة عليه، اما تعريف الحداثة كونها حالة من عدم الاستقرار الدائم فيجده (ليوتار) من الممكن ان يدحض النظرة البديهية إلى ما بعد الحداثة كونها تيار له اساليب مختلفة في اعقاب الحداثة، ويؤكد (ليوتار) إلى ان كل عمل ينتمي إلى الحداثة ينبغي ان يمر اولاً بطور ما بعد الحداثة لان ما بعد الحداثيه لاتمثل الحداثية في مرحلة اختضارها وفي حالة ميلادها الدائم، واذا نظرنا إلى تشكيل ما بعد الحداثة في هذا الضوء، أي كلحظة تدمير للشروط والقواعد السائدة وتخريب عميق لها، ادركنا مدى اشتباكه العميق مع التعريف الذي يصف التعبير الحداثوي بأنه " تقليد يناقض ذاته " أي تيار يناهض القواعد التي يقوم عليها.

لقد وصف (ليوتار) ما بعد الحداثة قائلاً:

"علينا ان نرتاب في كل الابداع الفني الذي وصل ألينا من القديم وحتى البارحة، لقد تحدى(سيزان) الثائرين، ثم جاء (بيكاسو وبراك) فأستهدفا (سيزان) بالهجوم، ثم كفر (دوشامب) عام 1912 بفرضية الرسم نفسها حتى وان كان تكعيباً، وجاء بعده (بيورين) ليتشكك بدوره في فرضية اخرى ورأى



ان (دوشامب) حافظ عليها في اعماله ولم يتعرض لها بالنقد وهذه الفرضية تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني".

لقد وصف (جيمسون) ما بعد الحداثه: بأنها " باردة لاسباب عدة من بينها موت الشخص الفرد الذي عاش قبلها، أي موت التفرد والابتكار، ففي عالم يتعذر فيه الابتكار الاسلوبي لايبقى لنا سوى محاكاة اساليب ميتة، والحديث من خلال اقنعة واصوات تنتمي لاساليب محفوظة في متحف وهمي ولكن هذا معناه ان الفن المعاصر او تشكيل ما بعد الحداثة سيتناول الفن ذاته برؤى وبتعبير تكنولوجي جديد، بل ان رسالة من رسائل هذا الفن ستكون الفشل الحتمي للفن والاستيطيقيا أي فشل الجديد التمسك بالماضي".

ويمكن القول بأن ما بعد الحداثه تتمثل بدمج الفن الحياة بمعنى دمج الاشارات والاساليب والرؤى المختلفة في الفن والادب والعمارة وهذا ماعرفناه مع (نيتشه) الذي جعل من الحياة منهجاً للفن على اساس ان التعبير في الفن يخفف من روح الحياة المشحونة بالألم ويسعى الارتقاء في الحياة ويشير (ايغلتون) إلى ان ما بعد الحداثه ما هي الا اساليب في الثقافة تعكس شيئاً من هذا التغيير في فن بلا عمق، ولا مركز، ولا اساس ،فن لعوب، اشتقاقي، انتقائي، يصهر الحدود بين الثقافات الرفيعة والثقافات الشعبية كما انه يصهر الحدود بين الفن والتجربة اليومية.

ان التحول في المفهوم واختلاف الرؤى رافقه تبدل في المواد نفسها عندما ادخل إلى التصوير الزيتي منذ التكعيبية مواد لم تكن مألوفة او مقبولة في مجال الفن كما حتمت طبيعة هذه المواد والتقنيات الحديثة استخدام ادوات جديده فمنهم من لجأ إلى فرشاة الدهان بدلا من الريشة، ومنهم من استخدم اسفنجة المطبخ لوضع بقعة لونية ،ومنهم من تخلى عن اية اداة وعمد إلى صب اللون مباشرة

على اللوحة ،اذ ان هذه المحاولات الجديدة ذات الطابع الارتجالي ادت إلى فقدان التقاليد الاكاديمية.

لقد لجأ الفنان ما بعد الحداثوي إلى العمليات الاختبارية التي ستقوده إلى معرفة طبيعة هذه المواد ودراسة خصائصها والافادة منها ومما تقدمه له الصدفة او مايبدو له له كصدفة تدفعه للتفكير والتأمل والاكتشاف من خلال مراقبته لهذه المواد الجديدة التي ستحتفظ بخواصها الاساسية وطاقاتها الاولية.

ولابد من الاشارة إلى ان مابعد الحداثه تؤكد غياب المرجعيات وتآكل الذات وفقدانها حدودها ، وتآكل الموضوع وفقدان حدوده وهيمنة النسبية المعرفية الاخلاقية ومن ثم استحالة الوصول إلى فكرة الكل سواء كانت هي فكرة الاله أم الاخلاق المطلقة ام الطبيعة البشرية ، اذ نجد اختفاء العقل أي الملكه التي يقوم الانسان من خلالها بمراكمة المعنى والانجازات وهذا مايسمى بـ (ذاكرة الكلمات المتقاطعة) أي المعلومات المتناثرة التي لا يربطها رابط وينشأ الاحساس بأننا في الحاضر الازلي، تغير مستمر بلا ماض ولامستقبل، تجارب بلا عمق ولا معنى ويتحول التاريخ إلى مجرد لحظات جامده وزمن مسطح لا عمق له ملتف حول نفسه ويتزامن الحاضر والماضي والمستقبل ويتساوى الجميع معاً مثل تساوي الذات والموضوع والانسان والاشياء لكنه تزامن دون استمرار.

فكان لتاثير هذه الافكار والمفاهيم على حقبة ما بعد الحداثة بان اصطبغت الحياة الثقافية بالصبغة التفكيكية كممثل لروح العصر الجديد، المتمثل بالشك الشامل بالانظمة المتعالية ورفض كافة المقدسات فكان نتيجة ذلك ان الغي الفارق بين المركز والهامش والترحيب بمفاهيم التشظي والتشتت والتعددية والاختلاف والسطح والسطحية والعبث والتمرد والفوضوية واللاعقلانية والاغتراب وسقوط المقدس وموت الانسان وموت الفنان ونمت وبرزت في هذه



الحقبة مفاهيم، السادية والمازوشستية والجنس والجنسية والبرغماتية والاستهلاكية كما سادت مفاهيم، الحركة والسرعة والتلقائية والمصادفة وضرب المراكز والشعبية والرغبة والزوال والخنثية والدادائية والحدث واللحظية والتكرار، والجسد بكافة تموضعاته، كمكان وزمان ومادة وعلامة واشارة وايقون واستهلاك وكوجود وامتداد ومتعة ولذة وشهوانية، كما سادت مفاهيم النرجسية والفصام ودخلت المجال الفني والجمالي مفاهيم جديدة كالاستفزازي والقبيح والمشمئز والمحرض والاحتجاجي والرفض والادهاش والابهار واللذة والمتعة والوقتية والفخامة والفعل والحدث والامركزية وانفتاح الشكل وتفككه او عدم تماسكه والفرصة والهدم والغياب وسوء التاويل وسوء القراءة والفردانية والمبتذل والهامشية والغرابة وسيادة الدال واهمية التلقي والاستقبال او مولد القارئ المشاهد .

لقد كانت ما بعد الحداثة تأخذ اتجاهاً لا عقلانياً أي انها تركت العقل واتجهت نحو التهديم والتهشيم واصبحت سلطة لاعقلانية تديرها الرآسمالية الامريكية التي تحولت إلى (ما بعد المعلوماتية – ما بعد الصناعية) إلى العنف واللاعقلانية، وهذا يعني ان التعبير ما بعد الحداثوي يمثل رفض العقلانية والموضوعاتية وعودة النسبية بعد انبعاثها والتي تتصور ان عالمنا برهان حي على ان العقل وولاءه للحقيقة مدمر للحياة البشرية، ويمكن القول بأن مابعد الحداثوية تحولت إلى الطابع الاستهلاكي وابتعدت عن الاصالة وشوهت العلاقة بين الثقافة والمجتمع بغياب الاخلاقيات والمعايير وفقدان الضبط الاجتماعي.

لقد كان اهتمام (هابرماس) منصباً على امكانيات اخضاع لاعقلانية النظام لقوانين العقل الانساني، وذلك من خلال فهم جديد للحداثة وممارسة



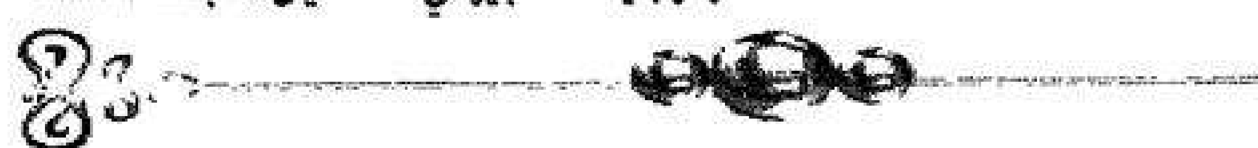
جديدة للعقلنة يصبان في نظرية ينحتها (هابرماس) بـ"نظرية الفاعلية التواصلية"(*) فالتواصلية التي تستبعد اصلاً كل امكانية مشاركة مع اللامسيطر عليه، ذلك المنبوذ من مملكة الفهم، والتفاهم، وليس هو اللامعقول، بل هو الخارج عن كل الثنائيات، فاللامعقول وحتى اللامفكر منه انما يفترض تواصلاً مع نقيضه .

ان (هابرماس) يتعارض تماماً مع فلاسفة مابعد الحداثة الذين ينعتهم بأنهم يمثلون نوعاً من النزعة الفوضوية ذات العمق المحافظ، فالاحتجاج على الحداثة مطلب مكون للحداثة نفسها، ولكن رفضها أو نفيها انما يعبر عن نفي الذات.

ان مابعد الحداثة شيء اكثر بكثير من نمط فكري ثقافي، وهي منتهى حركة فكرية طويلة عارضت باستمرار التحديث التقني والاقتصادي ،ان مابعد الحداثة في جميع اشكالها لا تتفق مع جوهر الفكر الاجتماعي الذي ورثناه في القرنين السابقين (الثامن عشر والتاسع عشر) ولاسيما بمفاهيم مثل التاريخية (**) والحركة الاجتماعية والذات ،وتجمع مابعد الحداثة على الأقل اربعة تيارات فكرية يمثل كل منها شكلاً من اشكال القطيعة مع الايديولوجية الحداثية:

(*) نظرية الفاعلية التواصلية : هي فاعلية موجهة ، بالدرجة الأولى ، الى التفاهم ، تستهدف منطقياً البحث عن شروط مجتمع ممكن ، فهذه النظرية تدرس وتهتم بما ينتج داخل التفاعلات الاجتماعية بين الافراد الذين يتواصلون من اجل تحقيق مشروع معين ولكن بالعمل على تنسيق مواقفهم وترتيب شؤون مصالحهم .

(**) التاريخية Historicite : القول بان لوقائع التجربة الحية زماناً خاصاً وانها تتسم بشيء من المرونة والطلاقة . وقال بها الوجوديون معارضين به نظرية " حتمية التاريخ " الماركسية .



1. يعرف التيار الأول :مابعد الحداثة وكأنها حداثة متضخمة بالطريقة نفسها التي عرف بها (دانيال بل) مجتمع مابعد الصناعي بانه مجتمع تكنولوجي متضخم .

2. كان النجاح الفكري لمابعد الحداثة نتيجة مباشرة لازمة اليسار الثورية فالليبرالية(*) وما بعد الحداثة هما النتاجان الموازيان لتفكك اليسار الشكل الاقصى للحداثة .

3. هذا السعيان، المفرط في الحداثة والمعادي للحداثة، وكما يقول (تورين) يمكنهما ان يخرجا تماماً من حقل الحداثة لكن ربما في وجهتين متعارضتين، فعلى الاغلب القطيعة مؤكدة مع التاريخية، ومن ثم حلول الاشكال الثقافية في آن معاً بدلاً من تتاليها .

4. اذا كانت الاعمال الثقافية مفصولة عن المجموع الثقافي الذي ظهرت فيه، فان قيمتها لايمكن ان تحدد الا بالسوق .

وفي حقبة مابعد الحداثة لا وجود لفن يفرض نفسه او امتياز حركة او نزعة فنية على اخرى، فالاشياء كلها تبدو متساوية، فليس هناك قواعد او

(*)الليبرالية كما جاء في دائرة معارف العلوم الاجتماعية ..هي اتجاه عقلي يسعى في ضوء افتراضاته لأن يحلل العلاقات الثقافية والاخلاقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع الانساني ويؤكد على تعبير الانسان عن ذاته واي محاولات من السلطة لوضع حدود صناعية على الافراد وتدخل لا مبرر له وضد حرية الفرد ، فالليبارالية ضد الحد من حرية الفرد سواء في الاخلاق او الدين او الثقافة او الاجتماع او الاقتصاد او السياسة ولكن المفهوم لم يكن دائماً بذا الاتساع وانما تبلور في شكل الحرية السياسية على اساس انها مدخل للحريات الأخرى فكان دائم السعي الى جعل مدخل الدولة يتم في اضيق الحدود بحيث يصبح دورها حماية الحريات الفردية .

مبادىء او تصنيفات جمالية ثابتة ومحددة فتتساوى الثقافة الرفيعة مع الثقافة الشعبية او العامة، كما يضم الفن الاشكال الجمالية وغير الجمالية وضد الجمال معاً، ولم يعد الفن بعد الحرب العالمية الثانية، كما كان قبلها يتسم بروح المواجهة والتحدي، بل اصبح فناً متكلفاً ومدجناً يرتبط بالنظام الرأسمالي الغربي الحديث يعيش في كنفه ملبياً متطلباته واحتياجاته المستمرة لسوق التجارة والاستهلاك .

مما يستحق ذكره بأن ما بعد الحداثة نشأت بأساليب مختلفة اعتماداً على عناصر ثلاثة:

1. الردة على الحداثة: وتتمثل في الحركات الفنية المعاصرة خصوصاً منها تلك التي اعتنت بمجال المعمار(*) فقد ثارت على المعمار الحداثي الداعي إلى التقشف والعقلانية والتجريد، وقد سعا تشكيل ما بعد الحداثه إلى بناء انموذج معماري يستعيض عن التقشف بالتنميق وعن التقليد بالاثارة وعن التجريد بالخريشه المثيره للضحك.
2. ظهور تيار فلسفي اشتهر بأسم ما بعد البنيوية ويمثل هذا التيار (جيل

(*)لقد بدأ الربط بين نظريات المعمار وفلسفة ما بعد الحداثة في السبعينيات من القرن العشرين وخاصة بعد صدور كتاب الناقد المعماري (جوناثان رايان) المعنون (المدينة الرخوه) عام 1974 وفيه طرح نموذج معماري مخالف لنموذج المعمار في عصر الحداثة ويرتكز هذا النموذج على الاطروحة القائلة بموت مدينة الحداثة وميلاد مدينة ما بعد الحداثة التي اضحت مجالاً خصباً لانتاج الرموز وغدت فضاءاً واسعاً للتعبير عن التفردات والتمايزات والخصوصيات وهذا يدل على ان مدينة ما بعد الحداثة اضحت موسوعة تضم مختلف اساليب العيش وانماطه .

الاختلاف(**) كـ (ميشيل فوكو 1926- 1984) و(جاك دريدا)(***) و(جيل دولوز 1925 - 1995) و(فرانسو ليوتارد) وتتلخص اطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير وعده مجرد وهم، ولايمكن تناول الواقع والفكر الا بعدهما متجزئين ،اما النظريات والافكار فهي تعبير عن ارادة السلطة، فالواقع لا يعدو ان يكون مجرد مرآة تعكس انهيار العقل الكلاسيكي بمختلف اشكاله.

3. بروز نظرية المجتمع ما بعد الصناعي والتي عمل على تصويرها مفكرين امثال (دانيال بيل) (****)و (الان تورين)(*****)، فالاول: يرى ان العالم دخل عصراً تاريخياً جديداً اطلق عليه (العصر ما بعد الصناعي) ويتميز هذا العالم بالاهمية التي صارت تحظى بها المعرفة (الثقافية) في الحياة المعاصرة، اما (تورين) فأنه يستعير الفكرة ذاتها ليقول: لم تعد رؤى التعبير الدينية او الاجتماعية هي القوة المسيطرة في عالم اليوم بل اصبح الامر موكولاً إلى وسائل الاعلام والتقنية والاسواق.

(**)جيل الاختلاف: يقصد بهم الفلاسفة الذين خرجوا عن المنطق او الذات والماهية او فلسفة الهوية ودعوا الى الخروج عن دائرة البنية المتمركزة حول العقل والاهتمام بكل مايحيل الى الهامش والاختلاف والغابرة .

(***)جاك دريدا: فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر صاحب نظرية التفكيك.

(****)دانيال بيل : عالم اجتماعي امريكي معاصر.

(*****)آلان تورين :مفكر فرنسي معاصر .



اذ ان العمارة ما بعد الحداثية تميز نفسها عن العمارة الحداثية الرفيعة من خلال التشديد على الاوليات الشعبوية، ويجد (فريدريك جيسون) إنما يعنيه "هذا الكلام، في سياق العمارة خاصة، هو انه في الوقت الذي تسعى الحداثة الكلاسيكية الرفيعة في أعمال (كوربوزييه ورايت) إلى تمييز نفسها، بصورة جذرية عن نسيج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه ... فأن البنايات الما بعد الحداثية تحتفل على العكس من ذلك، بأدراج نفسها ضمن النسيج المتغاير الذي تشكل عناصره الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأمريكية".

ولابد من القول بأنه من الممكن كشف العلاقة ما بين الحداثة وما بعد الحداثة ومن ثم ضرورة ادراكها على مستوى التواصل واللاتواصل، فمن ناحية يرى (ايهاب حسن) انه عدم وجود حد فاصل بينهما، ومن ناحية اخرى فثم امكانية لديه لتمييزهما انطلاقاً من ان الحداثة اقرب إلى الرؤية الابولونية التي لا تدرك سوى التزامنات التاريخية، اذ ان مابعد الحداثه تميل إلى الاحساس الديونيسي الحي الذي لا يلمس سوى البرهة المفارقة وعلى هذا الاساس يقدم (حسن) تفصيلاً لهذا التمايز انطلاقاً من ان الحداثوية تقسم بالسرد وامكانية التحديد والتعالي، والشكل والتراتبيه، والتمركز والنمط لكن ما بعد الحداثه تتلبسها مقولات نقيضه مثل رفض البنية السردية والافراط في التعدد، والمحايثة والتفكك، والفوضى والتبعثر والتحول وان لم يستبعد تعايش هذه النقائض في نزعة واحدة.

وعند الحديث عن اسباب ظهور ما بعد الحداثة فأن التحولات الكبرى خاصة الفكرية لا يمكن ان تكون نتيجة لسبب واحد بل عادة ما تحدث بسبب عوامل متعددة ومتداخلة لكن يكون من بينها غالباً عوامل اساسية وبارزة التاثير، ويرجع كثير من الباحثين اصول هذا المذهب إلى الفيلسوف الالماني

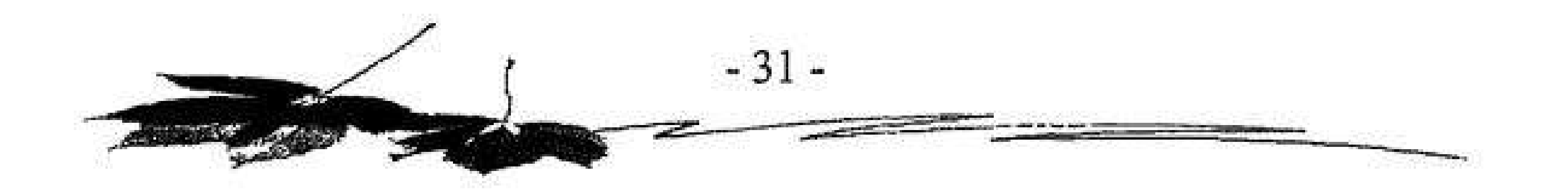


(نيتشه) الذي نادى بموت (الاله)، بمعنى موت الاعتقاد بـ(الاله) وقد حمل على المطلق فنادى بأن كل العلوم هي اعتقادات خاصة والمسالة لا تغدو ان تكون منظورات ووجهات نظر مختلفة، وقد انتهى به الحال إلى الانهيار العقلي، كما سار على خطى (نيتشه) وتأثراً به الفيلسوف الفرنسي ما بعد الحداثي (ميشيل فوكو) الذي يعد من اعمق المفكرين المعاصرين اثراً في الفكر ما بعد الحداثي .

لقد تمثلت مابعد الحداثه بالعدمية انطلاقاً من مقولة (نيتشه): "لقد انهارت القيم القديمة، وهذا امر غير مأسوف عليه علينا ان نصنع لانفسنا قيماً جديدة اخرى غير القيم الميثافيزيقية" ويقصد بذلك انه " لا قيمة للقيم " أي انه ما كان في العصور الوسطى مبادئ راسخة ثابتة ومثل عليا اصبحت مع مجيء عصر الحداثة عدماً لان القيم افقدت كل معنى او حقيقية ويجب ان نطور اشكالاً من القيم تتسم بالجدة والقوة.

لقد دعا (نيتشه) إلى التغيير وضرب المقدس والسلطة المفروضة على فكر الانسان (الفنان) التي تكبل حريته نحو التخطي والتجاوز، مع دعوة (فرويد) فيما بعد للتخلص من العقد السلطوية مهما كانت ومع دعوة (هيدجر) في استبعاد المقدس عن العالم وانسلاخه عنه ويعين (هيدجر) هذا الانسلاخ على انه "فراغ تجاه المقدس، وحالة اللاقرار حيال (الله) والالهة"، ويمكن القول بأن (نيتشه) قد جمع بين اجابتين (بارميتدس- الحضور والبقاء والثبات) و(هيرا قليطس – الحركة والتحول والصيرورة) حول تعريف الوجود واشار إلى بلوغ الميتافيزيقيا الغربية ملء كمالها ونهاية دورتها ليطبق (نيتشه) نموذج جدل العقل كي يفجر الغلاف العقلاني للحداثة.

ولا بد من الاشاره إلى أحتفال ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت اللاتقديرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالانموذج



الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة باسبابها وحاربت العقل والعقلانية حيث دعت إلى خلق اساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وينطلق المنظور ما بعد الحداثي من انحلال مشروعية الحداثة في فهمها للتاريخ كتقدم وتقويض ما ورائية الميتافيزيقية وما بعد الحداثة ليس سوى تقويض لـ(الميتافيزيقيا Metaphysics) (*) ويحطم المنظور ما بعد الحداثي العلاقة الداخلية ما بين الحداثة والعقلانية، ويفجر اطرها الفلسفية في الفكر الغربي، ويفسر ذلك انها تجد في (فريدريك نيتشه) سلفها الاعمق اذ يمثل نقده للعقلانية المدخل الفلسفي لما بعد الحداثة، وعلى حد تعبير (هابرماس) في (الخطاب الفلسفي للحداثة) مفترق الطرق التي تفرعت عنها نظرية ما بعد الحداثة الراهنة

(*) (الميتافيزيقيا Metaphysics) : كلمة الميتافيزيقيا تطلق على مجموعة بحوث او مقالات (ارسطية) كتبت باللغة اليونانية ، وهي عدة كتب أي فصول جمعت في كتاب واحد، ومثل ذلك كتب (ارسطو) (علم الطبيعة physics) و(علم الاخلاق Ethics) و(علم= السياسة Politics) و(علم الاقتصاد Economics) ، واطلقت كلمة الميتافيزيقيا على كتاب (ارسطو) الرئيس المسمى بهذا الاسم مع انه لم يستخدم هذه الكلمة على الاطلاق فهي لم تظهر في العصر الهليني وانما ظهرت في (العصر الهلسيتني Hellenistic Age) عندما قام (اندرونيقوس Andronicus) حوالي (60 ق.م) للمدرسة (المشائية peripateticism) وهي لقب اطلق على المدرسة الارسطية بسبب القاء (ارسطو) دروسه على تلاميذه وهو ماشي في حديقة الليقون ، وصنف (اندرونيقوس) الرئيس الحادي عشر لهذه المدرسة في (روما) كتب (ارسطو) وترتيبها ونشرها مع شرح للمدرسة الارسطية ، ووجد هناك مجموعة من بحوث (ارسطو) في الطبيعة (الفزيقا) فاطلق عليها اسم (ميتا Meta) اي ما بعد ، و (فزيقيا Psics) اي علم الطبيعة ، وانها الكتب التي تلت كتب الطبيعة لكنها مع تطور المصطلح اصبحت وصفاً للموضوعات التي يدرسها العلم الذي يدرس تجاوز الظواهر المحسوسة (الوجود ومشتقاته) (الجوهر ، العرض ، التغير ، الزمان والمكان ، الوجود الالهي) .

بخطيها: الخط الاول الذي يمثل السلطة كما تطورت لدى (فوكو)، والخط الثاني نقد الميتافيزيقيا الذي ورثه (هيدغر) و(دريدا)، بينما يلتقي فلاسفة ما بعد الحداثة في توجه عام هو محاربة النزعة الانسانية التي قامت عليها الحداثة الاوربية والتاريخ، ومن ثم سقوط العقل النظري الكلاسيكي الموروث منذ ازمنة الحداثة الاولى وهي في نهجها تعكس الازمة التي وصلت اليها الامبريالية في عهد التكنولوجيا وقد شهدت تيارات ما بعد الحداثة، سلسة من التوظيفات والاقتباسات وبمختلف الأساليب، وبالذات في فن الرسم ووفقاً لهذا يمكن النظر إلى إشراك مفاهيم الجمال وتداولياتها، كبنى فكرية وبنائية ومن الممكن العمل على إيجاد تقاربات بين الفكره وإنتاجية الشكل بتعبيراته الاشارية في بنية العمل الفني.

و(نيتشه) كما يصفه بعضهم "نبي ما بعد الحداثيين ورسولهم" قد اسس لتيار خاص به يسعى إلى تقويض بداهات العقلانية الغربية وكل الاشياء الملازمة لها عن طريق رفضه للقول بمنطقية الوجود او الايمان بغائية الكون ذلك لان النماذج المنطقية التي يثبتها فلاسفة (الميتافيزيقيا) لاتعدو سوى اوهام يصرون على معايشتها من اجل حفظ تماسكم الوجودي.

ويمكن القول بأن (نيتشه) ساهم في هدم الفلسفة وتفكيكها واصبح الميتاخطاب التقليدي لا يكوّن شرعية فكرية للحداثة او ما بعد الحداثة، ويقول (ليوتار) بأن ما بعد الحداثة يكّون جحوداً وشكاً بالنسبة للمتياسردية، فما بعد الحداثة يمثل، بالتعبير الامريكي التحولات العميقة التي حدثت في الثقافة وقواعد اللعبة العلمية والادبية والفنية وتمركزت حول الميتاخطاب، والميتاسردية التي كونت تاريخياً الغطاء الشرعي للفكر من خلال الفلسفة، فهو يرى لكي يصل الانسان إلى مرتبة الرقي والتقدم عليه ان يتخطى جميع العقبات التي تقف في طريقه وان يحطم الاصنام التي وعا عليها، فهذا التخطي وذلك التحطيم انما



هو بمثابة ثورة على كل سلطة خارجية وانكار لكل مصدر للقيم مغاير للانسان ذاته، وهذا الانكار يتمثل باصنام الاخلاق واصنام الدين واصنام الفلسفة ، وقد تظافرت دعوات (نيتشة) للتغيير وضرب المقدس والسلطات المفروضة على فكر الانسان، الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز، وهذه تظافرت وانسحبت مع دعوة (فرويد) للتخلص من العقد الابوية والسلطوية مهما كانت، ولذلك عملت هذه إلى تغيير كامل في القيم والتوجهات الغربية حتى التطرف للوصول إلى أعلى مناطق الحرية والسمو الانساني التي تجلت في فن مابعد الحداثة الذي حاول بعدميتها ان يستحدث مفاهيم جمالية وشكلية وخامات ومواد جديدة تصل بعضها إلى الاكتفاء بالتغريب وحده .

لقد اتسمت مابعد الحداثه بالرخيص والسوقي مثل مسلسلات التلفاز وثقافة الاعمال المبتذلة والاعلانات وعروض الترفيه اضافة إلى قصص الرعب والروايات الغرامية وروايات الخيال والفنتازيا.

أن تشكيل ما بعد الحداثة تمثل بكيفيات مختلفة للسعي وراء الجذاب وكل مايثير الدهشة لتدمير مبادئ الفن المتوارثة وهذا ماجعل الفنان يتخلى عن ادوات الرسم وكل الوسائل التقليدية المتعلقة باللوحه والبدء بأبتكار اساليب جديدة ومتنوعة واستعمال تقنيات غير مألوفة فنياً بأدخالها إلى السطح التصويري واي شيء حتى المبتذل والمهمش، من الممكن ان يصبح عملاً فنياً وهذا ماجعل العمل الفني يقرأ بسرعة ويستهلك (ينسى) بسرعة لان المواد والخامات المستخدمة لها نظام تعبيري لايمتلك الديمومة او الاستمرار لانها تمتلك خاصية الزوال.



الاتجاهات النقدية الحديثة

البنيوية(*)

حركة نقدية ساهمت في الانفتاح على فنون ما بعد الحداثة منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين احتوت سياقات التعبير ما بعد الحداثوية واستقطبت المناهج البحثية للادب والفن والثقافة، فالبنيوية منهج فكري وأداة للتحليل تقوم على فكرة الكلية او المجموع المنتظم، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الانسانية واشتهرت انظمتها التعبيرية في مجال علم اللغة والفقه ويمكن القول بأن لفظ بنيوية اشتق من بنية وكل ظاهرة، انسانية كانت ام ادبية تشكل بنية ولدراستها يجب علينا ان نفككها إلى عناصرها المؤلفه منها دون النظر إلى اية عوامل خارجية عنها، اذ أهتمت البنيوية في اول ظهورها بجميع نواحي المعرفة الانسانية ثم تبلورت في ميدان اللغة والنقد الادبي.

ومن الممكن تحديد الاتجاه العام للبنيوية بوصفه مناقضاً ومناهضاً للتفكير القائم على التجزئة والتفتت او مايسمى بالتفكير الذري نسبة إلى الفلسفة الذرية التي تقول بأن العالم يتكون من ذرات منفصلة أي ان الاتجاه العام في البنيوية: هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر، مجتمعة ام منفصلة وتفسر لنا علاقاتها مع بعضها البعض.

(*) البنيوية: ان كلمة Structure مشتقة من الفعل اللاتيني (Struere) بمعنى يبني او يشيد وحين تكون للشيء بنية (في اللغات الاوربية) فأن معنى هذا اولاً وقبل كل شيء انه ليس بشيء (غير منتظم) له صورته الخاصة ووحدته الذاتية وهنا يظهر ضرب من التقارب بين معنى (بنية) ومعنى (صورة) مادامت كلمة (بنية) تحمل معنى (المجموع) او (الكل).

ولابد من الاشارة إلى ان البنيوية لا تلتفت إلى طبيعة العمل الفني وانما تقوم بأنتقاء المتغيرات الملائمة للقوالب الرياضية الجاهزة، فالعناصر والعلاقات التي تضعها البنوية منفصمة عن الفن، انها ليست علاقات خاصة داخل الصورة الفنية وأنما تخطيطات عامة وان دعائم هذه الروابط خارجة على النطاق العام المستخدم في الفن مما جعل البنيويه تنادي بالنظام الكلي المتكامل او المتناسق الذي يوحدها مع بعضها البعض.

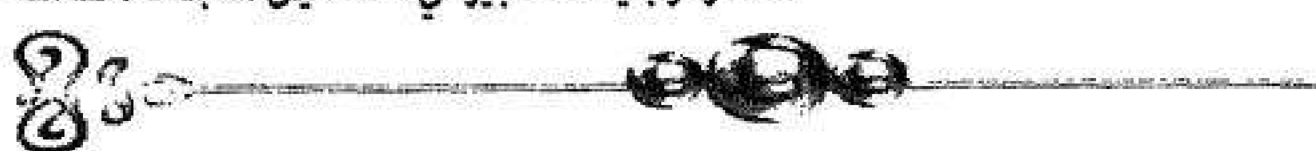
لقد فتحت البنيوية امام الفكر البشري المعاصر آفاق جديدة ذات ابعاد واسعة واصبحت بمثابة اللغة الشارحة لكل حضاراتنا المعاصرة ،وقد اعلنت البنيوية (موت الانسان) و(موت التاريخ) و(موت الفلسفة) (موت الذات)، فالبعض يرى انه ليس لمثل هذه الحركة أي شأن يذكر في الحضارة البشرية المقبله في حين يرى البعض الاخرى حركة علمية ذات دلالة فكرية هامة.

ان البنية تحاول التعبير عن الكيان الداخلي لظاهرة ما او التعرف على ما يكمن وراء الصورة الخارجية للشيء.

لقد عالجت اساليب التعبير في البنيوية بنائية التكوين العام بطرق نقدية وتشير إلى ان كل شيء في الوجود عامة والانسان خاصة هو بناء متكامل يضم ابنية جزئية تجمعها علاقات محددة تعطي للشيء بناءه.

لكن البنيوية واجهت نقدا لاذعاً ويعد (سارتر) من اوائل الذين هاجموا (شتراوس) فقد رفض مفهوم الابنية العقلية اللاوعية رفضاً يتصل بأنكاره وجود اللاوعي اصلاً، أذ يهاجم (سارتر) البنيوية من وضع ماركسي لأنه دارساً متعمقاً في (ماركس).

ويمكن القول بأن (كلود ليفي شتراوس) اشار إلى ان البنية تحمل طابع النسق او النظام لأنها تتألف من عناصر اذا حدث أي تحول في احداها يحدث

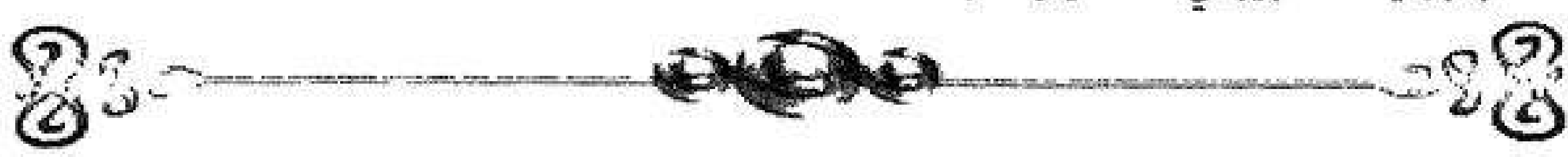


تحول في باقي العناصر الاخرى، وانطلاقاً من اراء (نيتشه) في نهاية القرن الماضي (موت الاله) فلقد جاء فلاسفة البنيوية ليعلنوا (موت الانسان) وينادوا بأن الموجود البشري هو الآن في النزع الاخير وكان طبيعياً في عصر احتضار الانسان – ان تظهر في آفاق جمهورية البشر رؤى تعبيريه جديدة اصبح فيها للانسان الآلي (آلوهية) جديدة تتناسب مع روح العصر فكان قيام البنية " لكي تعلن انها وحدها الانا الاعلى " ولم تلبث ان اصبحت (تقليعة) او (موضة) او (بدعة) تترد اساليبه التعبيرية على كل لسان.

لقد اهتمت البنيوية في اول ظهورها بجميع نواحي المعرفة الانسانية ثم تبلورت في ميدان دراسة اللغة والادب، ويعد (سوسير) الرائد الاول للبنيوية اللغوية وفي مجال الاجتماع برز كل من (ليفي شتراوس ولوي التوسير) اما في مجال علم النفس فقد برز كل من (ميشيل فوكو) و(جاك لاكان) اللذان وقفا ضد الاتجاه الفردي في مجال الاحساس والادراك، فالبنيوية نزعة فلسفية منهجية ظهرت مابين عام 1960- 1966 في فرنسا فهي ليست مدرسة او حركة بل نشاط يمضي إلى ماوراء الفلسفة يتألف من سلسلة عمليات عقلية تحاول أعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته.

يتميز التعبير لدى (فوكو) بأنه بلا مركز ف (فوكو) يرفض بأتساق يفوق مانجده عند (نيتشه) - كل دافع للبحث عن اصل او موضوع متعال يمكنه ان يمنح " معنى " خاص للحياة البشرية اذ يشير (فوكو) إلى ان البنيوية تسعى إلى تفادي بحث هذه الازمة بالانغماس في كل مايتعلق بالنظم والتزامن والتطور، بالعلاقة والسبب، بالبنية والتاريخ.

ان التعبير لدى (فوكو) تركزت على كل ما هو مهمش كالجنس والنبوذ والمشاكل الاقتصادية والاجتماعية كما تركزت اساليبه التعبيرية على

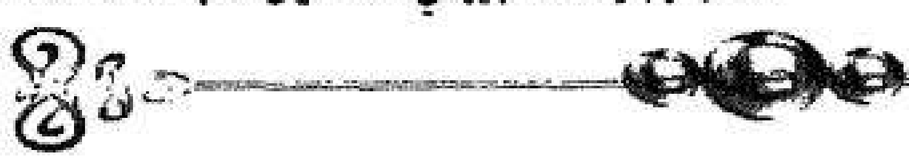


محور القوة كمحرك للتحولات التطورية في أي مجال من مجالات الحياة ويرى بأن المعرفة تمنح القوة للسيطرة على العالم والناس وكل عصر جديد يخلق الاطار الفكري الخاص به ليعبر عن نظرته للعالم بطريقة لاشعورية .

اذ ينتمي (فوكو) إلى حقبه ما بعد الحداثة وتحديداً جيل الاختلاف والمغايرة وهو لا يوجه اهتمامه نحو القضايا الكبرى بل يؤكد الهامش كونها قضية اساسية للانقلاب المعرفي الجديد، أذ انتقد الحداثة وعدها منتجه للهيمنه والسيطرة واهمالها العالم الداخلي للانسان واهتمامها بمعطيات التعبير المادية والخارجية ومحاولة اخضاع الطبيعة لقوانين العقل، ويعد (فوكو) الفيلسوف الاكثر شهرة واثارة في القرن الماضي ويصر على وصف نفسه بـ(النيتشوي) ويرفض تمسيته بلقب (البنيوي) ويصف البعض كتاباته بأنها ساخرة وعنيفة وتمتلك تعبيراً يجعل منها نسقاً ثقافياً متميزاً.

ان اعلان (فوكو) موت الانسان لا يكرر صدى كلمات (نيتشه) عن موت الاله فحسب بل يؤكد موت الاله القديم في الانسان الجديد الحداثوي صنع عصر الانوار اذ ان موت الانسان يشكل في فكر وفن مابعد الحداثة تدميراً لاحد المراكز المرجعية الثابتة التي تمدنا بالمعرفة والوجود، وهو ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده وبالتالي رفض اعطاء معنى ثابت إلى الاشياء .

ان (فوكو) ينقد العقلانية الغربية من خلال الاهتمام بمعرفة الوجود الآخر للعقلانية الغربية الذي هو مؤسسات السجن، والعقاب، والمريض، والممارسات التي يقوم العقل الغربي فيها بتهميش وابعاد الآخر، وترويض الجديد الفرد من خلال هذه المؤسسات التي تمارس السلطة، اذن العقلانية والحداثة الغربية في نظر (فوكو) وليدة القمع وهي غير عقلية، وبديل (فوكو) يتمثل في خلع القداسة التي احاط بها الغرب العقل، والانسان عند (فوكو) حدث معرفي



مؤقت محكوم عليه بالزوال عندما تبدأ المعرفة بالتصدع والانهيار. (فالانسان اختراع تظهر آركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده وربما نهايته القريبة).

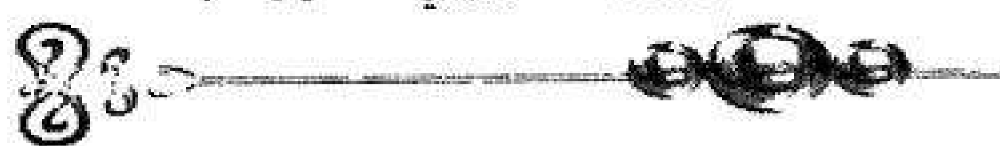
أن البنيويون حاولوا فهم الواقع الانساني من خلال مظاهر الثبات والاستقرار فيه وحاولوا ادراك ذلك الواقع من خلال النماذج التي يشرحون بها الظواهر بمعنى انهم ركزوا على الجوهر الداخلي للعمل الفني والتعامل معه بدون أي افتراضات خارجية لكونه عملاً مستقلاً له نظامه ووجوده الخاص به وهذا ماجعل تشكيل ما بعد الحداثة تعمل على اطر واسعة من البنيوية، أذ فادت من المنهج البنيوي القائم على التحليل فضلاً عن الشمولية وتحليل الظاهرة إلى عناصرها وابراز الكيفيات التي تبنى عليها دون الاشارة للمنتج (المؤلف)، أذ أتجهت البنيوية إلى دارسة بنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلغة الاشكال، فالبنية انتظام ذاتي يقوم على اساس قوانين داخلية مكتفية بذاتها، أذ ان ولادة تيارات ما بعد الحداثة وجدت ارضية خصبة في البنيوية وباقي الحركات النقدية الحديثة.

لقد اعلن البنيويون (موت الانسان) وبدؤا يتحدوثون عن (البنية)، (النسق)، (النظام) و(اللغة) بدلاً من (الذات) و(الانسان) و(التاريخ)، أذ تمثل البنية قطيعه ابستمولوجيه مع كل فلسفة تتخذ نقطة انطلاقها من "الذات" او "الكوجيتو" ويمكن القول بأن البنيويون يسعون وراء التماثل والتجانس في الكينونة الخطابية.

لقد حاول انصار البنيوية تبرير وتفسير عيوبها وحاول كثير منهم تجاوزها وتطويرها حتى تعود إلى مكانتها العلمية لانها لاتعمل لوحدها في نظام مغلق وتمحورت الاتهامات السلبية حول القضايا التالية:

1. ان البنيوية ليست علما وانما شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسوماً بيانيه وجداول متشابكه تخبرناً عما كنا نعرفه مسبقاً فهي اذى ضار يسلب الادب والنقد خصائصهما وسماتهما الانسانية.
2. ان البنيوية تتجاهل التاريخ فهي وان كانت اجرائية فاعلة جيدة في توصيفها ماهو ثابت الا انها تفشل في معالجتها الظاهرة الزمانية.
3. لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد فهي تتعامل مع النص على انه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقله وانه منفصل عن سياقه وعن الذات القارئة.
4. ان البنيوية في اهمالها للمعنى تعادي النظرية التأويلية (الهرمينوطيقيا)(*) فالبنيوية تتسم بالخصائص الثلاث (الكلية، التحولات، والتنظيم الذاتي) فالمقصود " بالكلية " هو ان البنية لاتتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل) بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، والمهم في البنية هو العلاقات القائمة بين العناصر وعمليات التأليف بينهم، أما " التحولات" فهي ان المجاميع الكليه تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق او المنظومة خاضعة في الوقت ذاته لقوانين البنية الداخلية دون التوقف على اية عوامل خارجية، اما السمة المقصود بها " التنظيم الذاتي"

(*) هرمنيوطيقيا (علم التأويل) : مصطلح يوناني الاصل يشير الى عملية التفسير اذ ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر واصبح مجالاً معرفياً يصل بين علوم متعددة تتلاقي فيها مع بض حول مشكلات التفسير من منظور العلاقة التأويلية التي تصل بين النص المفسر والانظمة التي تقوم عليها عملية التأويل .



فهي ان بوسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها وهذا ما يحفظ لها وحدتها وتحافظ على بقائها ويحقق لها ضرباً من " الانغلاق الذاتي".

أما قواعد البنيوية فهي كالاتي:

1. تحليل كل بناء إلى جزئياته التي يتكون منها والكشف عن العلاقات ثم اعادة تركيبها.
2. تحديد اتجاه عملية التحليل والتركيب لكل بناء.
3. دراسة الظواهر بدون تاريخ قبل البنية.
4. منح اللغة دوراً بنائياً.
5. الجزء لا يعكس خصائص الكل.
6. اكتشاف الماهيات الكامنة خلف كل بناء ممثلاً بالعلاقات.

أذ يمكن تعريف "البنية" على انها: "كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه ان يكون الا بفضل علاقته بما عداه فهي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة معقولية تلك المجاميع الكلية من جهة اخرى.

وفي اواخر السبعينيات وعلى مدى الثمانينيات تعرضت البنيوية للهجوم من جانب من يطلقون على انفسهم بـ (ما بعد البنيويين) الذي اتهموها او صوروها بأنها محاولة علمية لاختزال اللغة والادب ووصفوا مذهبهم بأنه محاولة للكشف عن الطرائق التي تستطيع النصوص ان تتجاوز بها عمل الشفرات وكل هذا الاتهام ظالم لان البنيوية لم تعمد إلى وضع نظم مطلقة للشفرات.

وهكذا فأن البنيويون ركزوا على الجوهر الداخلي للعمل الفني وضرورة التعامل معه دون أي افتراضات سابقة مثل علاقته بالواقع الاجتماعي او بالحقائق الفكرية، لان العمل الفني له وجوده كونه بنية مستقله تتألف من شبكه من العلاقات تكشف عن انظمته التعبيرية العميقة في العمل وتركز على اهمية البنية



ونظامها المتكامل لان مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنه وفق مبدأ اولولية الكل على الجزء.

التفكيكية

تعد التفكيكية الحركة الثانية بعد البنيوية في حيثيات النقد الادبي اضافة إلى كونها من مناهج النقد الحديث الاكثر اثاره وجدل بين المذاهب النقدية فكلمة (تفكيك) تعني "تهديم او تهشيم او تخريب" وهي دلالات مقترنة بالاشياء المادية، اما المعنى الدلالي العميق لها فهو يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية واعادة النظر فيها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولاً إلى الالمام بطروحاتها التعبيرية المظمورة فيها، واما معنى (التفكيك) في الاستعمال الشائع فيعني التفكيك النقدي للتقليد والصيغ التقليدية للفكر.

تعد التفكيكية حركة طليعية تحتفل بها ما بعد الحداثة في الفلسفة خصوصاً وتقوم على تفكيك تدميري لكل الانظمة والمعرفة عبر ردها إلى عناصرها وبيان وجوه الاستبداد في ربطها او جمعها معاً.

والتفكيك هو ما يطلق على الطريقة النقدية التي جاء بها (جاك دريدا) والذي اشار من خلال طروحاته إلى تقويض(*) ماينطوي عليه الفكر الغربي من تقابلات ثنائية مثل (المعنى واللامعنى، المركز والهامش، السطح والعمق، العقل والجنون).

(*) التقويض: مصطلح اطلقه (دريدا) على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى الان، وبعضهم نقل المصطلح الى العربية تحت اسم (التفكيك) لكن هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) رغم ان التقويض اقرب من التفكيك الى مفهوم (دريدا) .

ان جوهر التفكيك لدى (دريدا) هو غياب مركز ثابت للنص (العمل الفني)، أذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم قراءة موثوق بها بل ان ما هو مركزي او جوهري في قراءة ما يصبح هامشاً في قراءات اخرى.

ويمكن القول بأن التفكيكية اهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية ان لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية لكن الفلسفة هذه التي ارساها (دريدا) مازالت موضع خلاف كبير لنقاد الادب وان كانت اهم عناصرها ذات فائدة مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص والتحرر من اعتبار النص مغلقاً مستقلاً بعالمه.

ان التفكيك كما يرى (دريدا) – حركة بنيانية وضد البنيانية في الآن نفسه، أذ اننا نفكك بناءاً لنبرز بنياته او اضلاعه او هيكله اما البنية التي لا تفسر شيئاً فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة ، أذ يشتغل التفكيك على ثنائية " الحضور – الغياب" ومن خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في الخطاب الفني ما بعد الحداثوي فالحضور حسب التفكيك رهينة مرئية والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة ونعني به المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة فيتحاور مع القارئ ويتحاور القارئ معه، فالتفكيك يسعى إلى زعزعة المعنى الثابت، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى فهو كفيل بنسف كل النصوص والانظمة الموحدة وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة (الحضور والغياب – الكلام والكتابة – العقلاني والعاطفي – الحياة والموت) لأن هذه الثنائيات انقلبت إلى ادوات لايضاح البنية الجوهرية للفكر الانساني والثقافة.

لقد سعى (دريدا) بنظامه التفكيكي إلى تفكيك المعنى كون العمل الفني فضاء مفتوح وساحة تباينات وهو مجال للتعارض وحيز للتشتت والتهميش اذ

يتولد عن القراءة دوماً تفكك المعنى او (انفجار المعنى) وتفكك البنى وتشظي الهوية.

ومما يستحق ذكره بأن التفكيكيه نشأت في اواخر الستينيات وكانت بمثابة تطور لجوانب متضمنه في البنيوية نفسها وقد لاقى مشروع التفكيكية رواج مع المزاج الثقافي الامريكي خاصة وطبق (دريدا) مشروعه على الثقافات المختلفة ومنها الفنية لمعرفة قدرة النصوص على تفكيك الحضور الميتافيزيقي وهدمه وما تقوم به التفكيكية هو هدم التراتبيات (معقول/ محسوس – روح/ مادة- دال/ مدلول- جوهر/ مظهر – باطن/ ظاهر ...).

فلا وجود اذاً لنص متجانس فالنص يحوي في داخله عناصر تفككه لان التفكيك تدمير للمركزية الاوربية والتبشير بثقافة مغايرة من خلال الشك بكل الانظمة والتحول إلى لا نهائية النص.

لقد كان تشكيل ما بعد الحداثة صدى لفلسفة التفكيك اذ لا يمكن اعطاء تفسير او تأويل ثابت للعمل وعليه فأن ما بعد الحداثوية ارتبطت بمفهوم التفكيك/ تفكيك مراكز الدلالة وبؤر المعنى فكانت تجسيد لروح العصر كون الخطاب التفكيكي غير متناه من الدوال فلا معنى يظل حبيس الدوال، ولهذا فالتفكيكية عملت على تفسير الفهم الجمالي للاشياء واسقاط الحواجز بين الاجناس الفنية والفلسفية.

تمثلت معطيات التعبير بأشكال مختلفة فموت المؤلف، وانتقاء القصدية وغياب المركز الثابت، واللعب الحر للدوال، تعدد القراءات، التناص(*)،

(*) التناص: هو احالة من نصوص سابقة او معاصرة الى البنية الاساسية لنص ما .



الاثر(**)، التشتت(***) وتدمير الفن، انما تمثل ستراتيجيات التفكيكية ولها اشتغالاتها في تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة.

نظرية التلقي

نظرية ذات تفرعات عديدة ظهرت في المانيا في اواسط الستينيات واهتمت بالقارئ او المتلقي وركزت على دوره كذات داعية لها نصيب عظيم في النص/ العمل الفني وانتاجه كون المتلقي احد اساسيات التفكيك، وتعود جذور نظرية التلقي إلى اصول معرفية تنحدر من الفينومينولوجيا(*) او الفلسفة الظاهراتية واغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة عن طريق اعلامها (هوسرل، انغاردن...)، قد تحولت إلى اسس نظرية ومفاهيم فأصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ولاسبيل إلى الادراك والتصور الموضوعي

(**) الاثر: من مقولات التفكيك الاساسية يتأتى من غياب الشيء عن موضعه فالاثر ليس حضوراً ولكن ظل حضور ، يتصدع وينتقل ويتأجل وان ماأكدته التفكيكيه وما حولته الى هدف هو ان (النص) يدخل في عمليات انتاج متواصل حتى بغياب مبدعه وهو بنية آثار لا نهاية لها تتيح سلسلة من الاحالات اللامتناهية يقوم الاثر بأجتياح علاماته محولا عملياتها الى اثر لامتناه .

(***) التشتت (الانتشار) : يعني تشظي المعنى وتكاثره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا الانتشار المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء امساكه والسيطرة عليه وانما يوحي بـ (العب الحر) الذي لايتصف بقواعد تحد هذه الحرية بل هو حركة مستمرة تبعث المتعه وتثير عدم الاستقرار ويأخذ هذا المصطلح لدى (دريدا) بعداً خاصاً يركز على فيضان المعنى .

(*) الفينومينولوجيا: علم كلي شامل ومنهج فلسفي وصفي جديد ، وهي الفلسفة الاولى و هدفها ادراك الماهيات في الشعور ووضع الاسس العامة لكل المعارف والعلوم الممكنه التي تبدأ منها الفينومينولوجيا كونها علم شامل للمعرفة





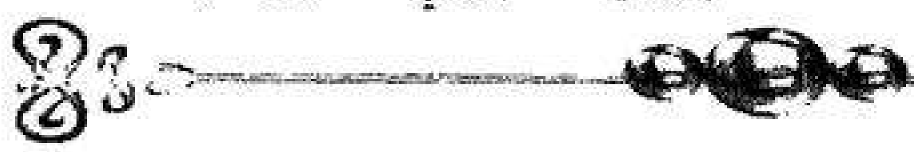
خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها وابراز المفاهيم الظاهراتية في اتجاه جمالية التلقي هي (مفهوم التعالي(**) - القصدية(***) او الشعور القصدي).

تشير طروحات التعبير لأبرز معطيات نظرية التلقي في ان كل من المعنى والشكل في العمل الفني ينتجان من التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من انه قد تعلم اهدافاً ووظائف وعمليات الادب او الفن فضلاً عن عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الاخرين في المجتمع فأساليب التعبير في المعنى والشكل ليست خصائص مقتصرة على العمل الفني بل خصائص يقوم القارئ بأكتشافها كونه المبدع المشارك للعمل ومعناه.

أذ ينطلق التعبير في نظرية التلقي من العلامة بوصفها دالاً تريد ان تقول شيئاً، ولكنها لا تستطيع فينوب عنها المتلقي لينطقها بصوته ويعبر عنها بفكرة، وان النص يولد مع القراءة او كما يقول (بارت): " ان النص لا وجود له في غياب المتلقي" وبذلك تنقل انظمة التعبير لنظرية التلقي القراءة من سلطة النص (عند

(**) التعالي: هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي ،ويقصد به(هوسرل) ان المعنى الموضوعي ينشأ بعد ان تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد ان يرتد من عالم المحسوسات الخارجية المادية الى عالم الشعور الداخلية الخالص وهذا يعني ان ادراك = معنى الظاهرة قائم على الفهم النابع من الطاقة الذاتية الحاوية له وهذا ما يصطلح عليه بالتعالي، لكن (انغاردن) عدل من دلالة التعالي ويعني لديه ان الظاهرة تنطوي على بنيتين: ثابته وهي اساس الفهم واخرى متغيرة (مادية) تشكل الاساس الاسلوبي للعمل الادبي .

(***) القصدية او الشعور القصدي او الانية: يرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية ، فالمعنى لايتكون في التجربة السابقة بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني .



دريدا) إلى سلطة القارئ عند جماعة التلقي وهنا يتم الوقوف على مسألتي التأثير والتأثر في ضوء ماذهب أليه (ايزر) من ان عملية القراءة تعتمد شيئين متبادلين.

أ. التلقي من النص إلى القارئ حيث يقدم النص للقارئ معلومات واشارات مختلفه.

ب. الايصال من القارئ إلى النص حيث يضفي القارئ على النص ابعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص المقروء.

وتتم القراءة عبر آفاق توقعات مختلفة تاريخية وثقافية تنقلها اللغة للاثر إلى النص بوصفها مرجعيات يسجلها لاشعورياً ولعل اهم مأخذ يوجه لنظرية التلقي يعود إلى اعتمادها على المتلقي دون العناصر الفنية الاخرى حيث يملي المتلقي ذاتيته على النص مهما حاول ان يكون موضوعياً.

ان المتلقي للعمل الفني لا يفسر العمل بطريقته بل يعيد قراءته وتشكيله لأن العمل الفني ليس مغلقاً ويتحمل قراءات متعددة بمعنى ان كل قراءة هي صحيحة إلى ان تفكك القراءة نفسها بنفسها او ان تأتي بقراءة اخرى تفككها لتصبح اساءة قراءة، أذ ان المتلقي او القاريء فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه ولا يوجد نص او لغة او علاقة او مؤلف.

أذ تختلف القراءة للنص الواحد بأختلاف المناهج النقدية المتعددة وبأختلاف انظمتها التعبيرية المستخدمة في تلك القراءة (الظاهراتية، البنيوية، السيميائية، والتفكيكية) والتي ترتبط فيما بينها بعملية التأويل النصي وانتاج معاني متعددة ويمكن القول بأن آلية القراءة تقوم على مبدأ توحيد آلية القراءة الحديثة بألاعتماد على بعدين (النص/ القارئ) والتي تجعل عملية الفهم من بنى النص ذاته وبالتالي تصبح عملية متقدمة في انتاج المعنى دون التوقف عند حدوده والانتهاء به، لهذا عنيت طروحاتها بوعي القراءة والقارئ (المتلقي) ومايخرج منهما من علاقات ذات استجابات متباينه بتباين المتلقين انفسهم لتكشف عن الجوهر



النصي (المعنى) لتصله إلى فضاءات حوارية ذات اشتغالات خصبة وطرق تعبير متجددة تتوقف على دور المتلقي في تفعيل هذه الجدلية لا من خلال وجوده الفردي بل من خلال ذائقته وتجاربه الجمالية بفعل تراكم الخبرات القراءاتية.

لقد ظهرت نظرية التلقي (الاستقبال) لتقدم اعتراضاً على الفهم البنيوي للادب كما في نقد استجابة القارئ الا ان التلقي اختلفت بكونها نظرية تعنى بالفهم لا القراءة فحسب، وهي ترى ان الفهم وليس القراءة او التأويل في الرموز والشفرات هو عملية وظيفيه لانها عملية دالة تسهم بشكل فعال في بناء المعنى، اما نقد استجابة القارئ لا يحمل طابع النظرية النقدية وانما يركز على عملية قراءة العمل الادبي، أذ ينقل نقاد استجابة القارئ اهتماماتهم من العمل الادبي بوصفه بناء منجزاً من المعاني إلى استجابات القارئ وبهذا يتحول العمل الادبي إلى نشاط عقل القارئ.

اما مفهوم (التغريب) فأنه يشير إلى خاصية بين القارئ والنص ويمكن الاشارة إلى ان اداة الفن هي اداة " تغريب " الاشياء واداة الشكل الذي اصبح صعباً، أي الاداة التي تزيد من صعوبة الادراك واطالته لان عملية الادراك في الفن غاية في ذاتها، ولابد من اطالتها فهناك وظيفتين للتغريب لهما فاعليتهما فمن جهة تلقي هذه الاداة الضوء على الاعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء نقدي جديد وهذا ما يقترب مما قصده (برتولد بريخت) بما سماه بـ (جوهر التغريب)، ومن جهة اخرى فأن الاداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه فهي ترغم القارئ على تجاهل التصنيفات الاجتماعية وتوجد انتباهه إلى عملية التغريب.

وهكذا فأن نظرية التلقي تعتمد على (النص والقارئ) لان المتلقي له نصيب في النص وانتاجه وتداوله، اما المعنى فلا يوجد في أي جزء من اجزاء النص



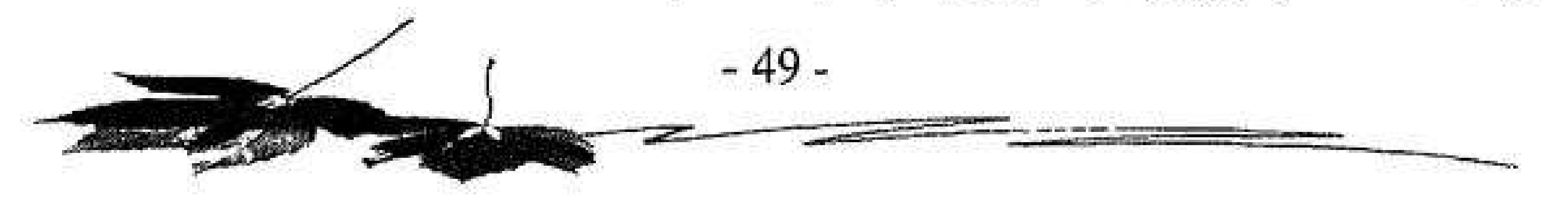
بل يقوم القارئ باستخراجه من اغوار النص عبر ملء الفجوات لانتاج المعنى عن طريق التأويل الادبي انطلاقاً من تجربة القارئ الخيالية.

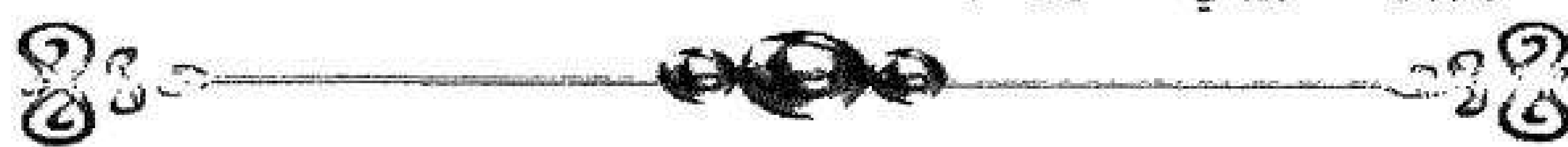
ولابد من الاشارة إلى ان القراءة هي عملية جدلية مستمرة من القارىء إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وقد حاول (ايزر) ايغال او اشراك الذات المتلقيه في بناء المعنى عن طريق فعل الادراك لان القراءة نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والادراك وبمجرد ان يعرض الفنان عمله الفني يفقد حقوقه فلا يعود هو صاحب ذلك العمل بل يكون للمتلقي حرية ليفعل ما يشاء ويترتب عن ذلك ازاحات متتالية ناجمة عن اختلاف مستويات التلقي وهذا يعكس حالات عدم التوافق في وجهات النظر ويؤدي إلى ظهور تأويلات عدة تختلف بأختلاف المتلقين.

السيميائية(*)

يعد علم السيمياء من بين العلوم الحديثة التي ظهرت مع مطلع القرن العشرين، اذ يقوم هذا العلم بدراسة العلامات ونظمها في الحياة الاجتماعية بدءاً من اشارات المرور ومروراً بموضة الازياء وانتهاءاً بالاعمال الفنية والابداعية حيث نجد ان السيميائية قادرة على دراسة الانسان دراسة تكاملية عبر دراسة انظمة العلامات التي يقوم بأنتاجها بهدف ادراك ذلك الواقع الانساني وهذا يعني ان كل

(*) يرجع مصطلح (السيمياء) الى مصدرين : الاول بيرس (1839-1914) الذي يعد اصل التيار (السيميوطيقي)، والثاني : سوسير (1857-1913) الذي يعد الاصل في التيار (السيميولوجي) وقد ركز (سوسير) على الوظيفة الاجتماعية للاشارة ، في حين (بيرس) يركز على الوظيفة المنطقية والمصطلحان (سيميولوجيا) و(سيميوطيقا) يعطيان نظاماً واحداً.





شيء في حياة الانسان عبارة عن علامة (**) او دلالة وبالتالي فالكون كله مجرد نظام من نظم العلامات، ولذلك يمكن القول بأن السيميائية هي علم يدرس بنية الاشارات وعلائقها في هذا الكون ووظائفها الداخلية والخارجية، اما اصل هذه الكلمة فأنه يعني باليونانية (خطاب العلامة) حيث تتكون الكلمة من مقطعين هما *(Semeion)* بعنى علامة و*(Logos)* بمعنى خطاب فالانسان يشكل مع محيطه نسيجاً متداخلاً من العلاقات معتمداً على انظمة من العلامات بنظم تعبيرية مختلفة.

تعرف السيمياء غالباً بأنها دراسة الاشارات والمشتقة من *"Semeion "* وتعني العلامة هي دراسة الشفرات أي الانظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى وهذه الانظمة هي نفسها اجزاء من الثقافة الانسانية برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية او فيزياوية.

لقد ساهمت السيميائية في تحقيق نتائج جديدة في تشكيل ما بعد الحداثة والتي غيرت مشروعية الرؤية البصرية والذهنية التي تبنى عليها الفنون التشكيلية، أذ اكد (بيرس): " ان كل شيء يدرك بصفته علامة ويشتغل كعلامة ويدل بأعتباره علامة فالتجربة الانسانية سلسلة علامات مترابطه.

ان السيميولوجيا (السيميوطيقا) لدى دارسها تعني علم او دراسة الاشارات دراسة منتظمة ومنظمة، أذ يفضل الاوربيون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسيمة السوسيرية، اما الامريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها

(**) العلامة (sign) :الاشارة التي تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تؤلف بين دال ومدلول في علاقة تنتج دلالة .



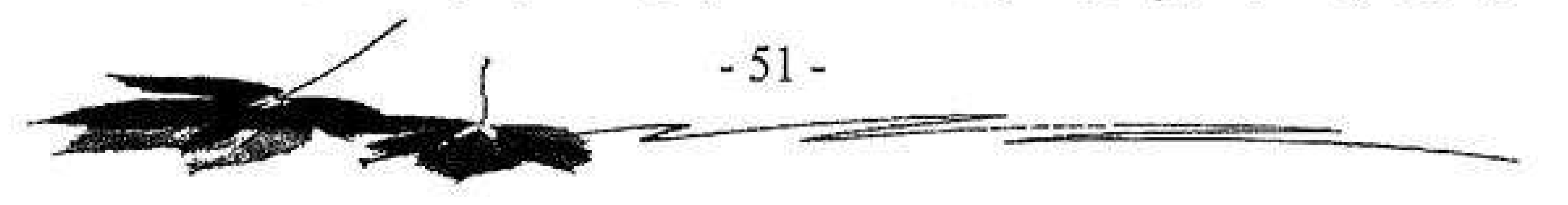
المفكر الامريكي (تشارلس ساندرز بيرس) (*) في حين ان العرب دعو إلى ترجمتها بـ (السيمياء) وتنتمي اصولها ومنهجيتها إلى البنيوية كونها منهج منتظم لدراسة الانظمة الاشارية في الثقافة العامة ومما يؤخذ على الدراسات السيميائية ان معظمها ينهج نهجاً شكلانياً يستبعد المحددات الاجتماعية الثقافية، أذ ان علم السيمياء ل لم يعد دراسة للعلامات بقدر ماهو درسة الشفرات أي دراسة الانظمة التي تساعد المخلوق الانساني على ادراك الاحداث بوصفها علاماتة تحمل معنى

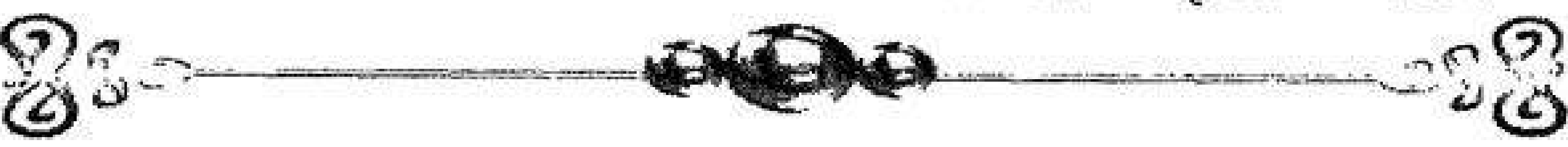
أن السيميائية على العكس من التفكيكية لاترى اية جدوى من التوقف عند مدلول بعينه، أذ ان السيمياء تعتقد ان كل عملية تأويل تأتي بمعلومة جديدة تغني المعرفة التي تختزنها العلامة.

ان انظمة العلامات تتنوع تبعاً لتنوع المعارف والحاجات الانسانية فهناك "الالفاظ والاشارات والرموز والايحاءات والاثار واحتضن كل نظام من الانظمة السيميائية بعلامات خاصة ومع ذلك يمكن تقسيم العلامات إلى نوعين: العلامات اللسانية (الفاظ او اللغة البشرية) والعلامات غير اللسانية وتشمل جميع انظمة السيمياء غير اللفظية .

وهكذا فالسيمياء تسعى للكشف عن انشطة البنى العلامية داخل العمل الفني لان السيميائية ذلك العلم الذي يدرس انساق العلامات (او الرموز) التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس وعلى نحو كهذا حدث تبدل في المعايير والانظمة والاسس التي تنظر إلى الجمال السامي في الفنون التشكيلية وكافة اجناس الفن الاخرى مما جعل المناهج النقدية الحديثة من بنيوية وتفكيك

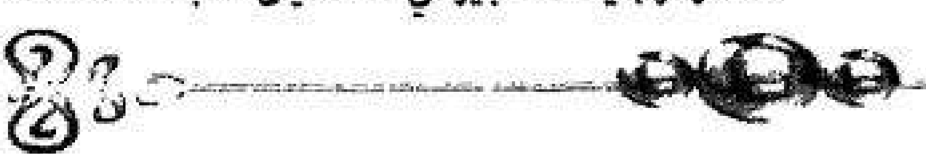
(*)بيرس : فيلسوف وعالم منطق امريكي واحد مؤسسي علم السيميوطيقيا وضع نظرية مثالية موضوعية في التطور تقوم على اساس مبدأ الصدفة والحب بوصفه القوة الموجهة للتطور.





وسيمياء تراعي الخصائص الفكرية والبنائية لانظمة التعبير التي تشكل البنى المجاورة للفن، ان التعبير ما بعد الحداثوي قد ترعرع ونشأ في ظل طروحات الحداثة فهناك من يرى ان ما بعد الحداثة لم تقم الا بدور الموجة القصوى في لحظة زمنية وتاريخية وبعدها ستتمكن الحداثة من اعادة وصل ما انقطع من جذورها وغالباً ماتجري المقارنة مع الحركات الفنية التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية وزعزعت الاسس التي قام عليها الفكر الغربي اضافة إلى ان جوانب الحداثة تعد عناصر ارساء ما بعد الحداثة ومن خلال اساليب ذات تقينات ومعاجلات تتمتع بأنظمة تعبير متنوعة في طرح النتاجات الفنية التي تحدث الصدمة والدهشة لكل ماهو لامألوف ولامعقول في ظل التكنولوجيا.

وبعد التعرف على المحاور الفكرية والنقدية التي فتحت ابواباً واسعة على تيارات ما بعد الحداثة من خلال تأثيراتها المباشرة او غير المباشرة يعرض المؤلف الاتجاهات الفنية لـ (ما بعد الحداثة).



الاتجاهات الفنية في تشكيل ما بعد الحداثة

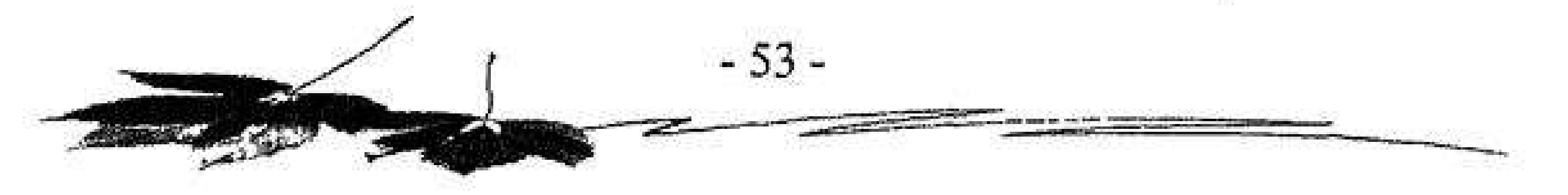
التعبيرية التجريدية "*Abstract Expressionism*"

ان التعبيرية التجريدية اسلوب في فن التصوير ظهر اساساً في الولايات المتحدة خلال اربعينيات وخمسينيات القرن العشرين يؤكد على اهمية التنفيذ التلقائي للوحة واطلاق العنان للطاقة العضلية للفنان لان تقوم بضربات كبيرة بالفرشاة على اللوحة وكان بعضهم يرسم لوحاته من خلال ألغاء الالوان مباشرة على سطح اللوحة لان التلقائية التي يقترب بواسطتها الفنان من عمله ستعمل على اطلاق قوى العقل اللاشعورية والابداعية لديه بأساليب مختلفة معبرين عن ذواتهم لاظهار الدوافع المكبوته والروحية التي كانت مرجعاً لنتاجاتهم الفنية.

تعد التعبيرية التجريدية من اهم الحركات الفنية لحقبة ماقبل الحرب مباشرة اشتقت من الدادائية في باريس في العشرينات من القرن المنصرم، أما جذورها فتمتد إلى الدادائية والتجريدية العضوية والسريالية، والصفة الملازمة للتيارات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية هي اللاموضوعية بفعل طابعها التجريدي وتخطيها الاشياء المرئية.

ومما يستحق ذكره بأن التعبيرية التجريدية لها مسميات مختلفة مثل (التجريد الغنائي) وعرفت ايضا بـ (الالية) متأثرة "بفرويد" لتجنبها المراقبة العقلية او البقعية اشارة إلى الطراطيش على شكل بقع على سطح اللوحة وبهذا تمثلت التعبيرية التجريدية بكونها شكل من اشكال التعبير التخطيطي على شكل رموز سرعان ما فقدت شكلها وتحولت إلى رشرشات ورذاذ من الاصباغ للتعبير عن الانفعال العاطفي للفنان.

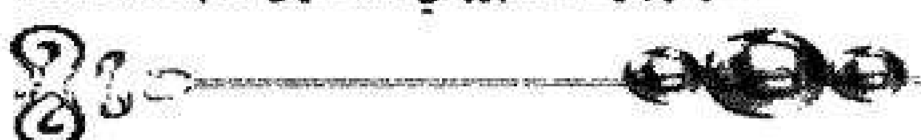
وكان أحد أهم ينابيع التجريد قد جاء من السريالية ذلك إن السرياليين بدأوا استلهامهم الصور غير المترابطة من آليات اللاشعور محاولين استقصاء أبعد



الاحتمالات عن الواقع مؤكدين على ماتجئ به الأحلام وما تصنعهُ الصدفة، واكتسبت هذه التطلعات السريالية بعداً جديداً مع تعبيرية (أرشيل غوركي) ومحاولات (جاكسون بولوك 1912- 1956) الذي تطلع إلى أوربا فاستفاد من تجارب كاندنسكي قبل (1914) وكتاباته التي هيأت تبريراً نظريا وروحياً للتجريد الحر.

ان المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات ترفض كل تقليد وتأتي بأشكال مغايرة وتجسد هذا الرفض في سعي الفنان مابعد الحداثوي إلى التجريب او الاختبارية مع مواد جديدة بغية التوصل إلى اعمال تعتمد السرعة في تنفيذها اعتماداً على تلقائية الاداء بواسطة الحركات العفوية الجريئة بأستخدام مايشاء من مواد وخامات مختلفة لغرض ربط الفن بالحياة، مما ادى إلى تفكك بنية اللوحة وغياب المركز الثابت وهذا ماجعل العمل الفني مجرد سطح مفتوح تنتشر عليه الدوال بلا معنى ليكون على المتلقي الدور الاكبر في تفسير ذلك العمل وفق رؤى مختلفة وهذا يؤدي إلى تعدد القرارات .

لقد اصبح الفن سلعة وأصبح الفنان منتجاً للسلع وحل السوق الذي يتألف من مجموعة هائلة من الزبائن الذين لانعرف لأحد منهم اسماً ويطلق عليهم لقب الجمهور وخضع الانتاج الفني بصورة متزايدة لقوانين المنافسة واصبح الفنان حرا (أي شخصية) حرة (وهو حر إلى حد غريب إلى حد الشعور بالوحدة والعزلة، وامسى الفن مهنة ، ودخل الفنان إلى دنيا الرأسمالية لإنتاج السلع، هذه الدنيا التي إكتمل تكوينها والتي أصبح الكائن البشري فيها غريباً تماماً وأصبحت جميع العلاقات الإنسانية فيها علاقات خارجية ظاهرية ومادية استناداً إلى رؤى تكنولوجية متعددة.



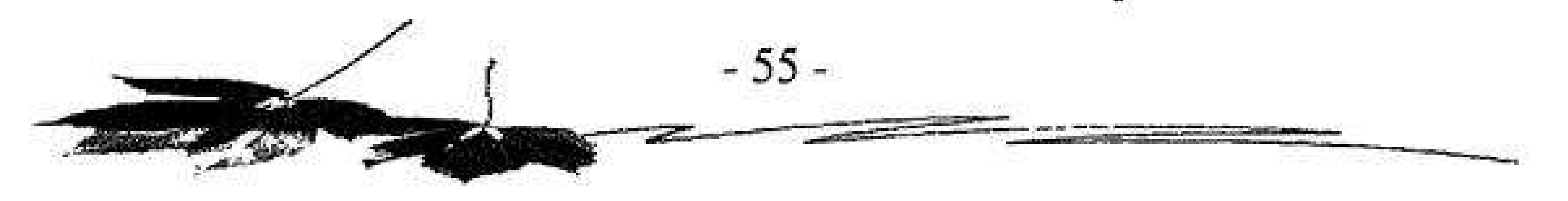
ومما تقدم فقد تميزت التعبيرية التجريدية شأنها شأن كافة مجالات الحياة، الادبية والفنية بميزات خاصة واخرى عامة، فالميزات الخاصة هي التي تتعلق بالفنان ذاته، اذ اصبح كل فنان يمتلك اسلوبه الخاص في التعبير الشكلي الذي ينطلق من ذاتية خالصة مصدرها اللاوعي هذه الذاتية المطلقة وفي تفاعلها مع المتغيرات والتحولات التي ذكرت انفاً تميل إلى انتاج ميزات عامة للتعبيرية التجريدية، منها اللعب الحر، أي بمعنى غياب مركز ثابت في اللوحة وفي انتاجها ايضاً مما يتيح حرية الفنان في استخدام مايشاء من مواد وخامات كانت مهمشة فيما مضى إلى مركز الاهتمام، وبذلك تتفكك بنية اللوحة ويغيب الشكل ويغيب المعنى ليصبح العمل الفني، اشتغال مكثف على بينة الغياب، ليكون مجرد سطح قشرة خارجية، لا شيء تحتها وبلا اعماق، فقط دوال منتشرة قد تمتلك معنى يضفيه عليها المتلقي او بلا معنى لتكون الممارسة والمتعة واللذة المتولدة عنها هي المعنى، هي الهدف والغاية عند ذلك يتلبس العمل الفني لبوس الفوضى والعدمية، ليكون أي شيء او لاشيء على الاطلاق.

ان من بين فناني التعبيرية التجريدية (هانز هوفمان، ادولف غوتليب، مارك روثكو، وليم دي كونغ، فرانز كلاين، جاكسون بولوك جين دوبوفيه واخرون...)(*) اما من اهم السمات التي تمتاز بها التعبيرية التجريدية فهي توجهاتها الشكلية بحيث اصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل في اللحظة الانية.

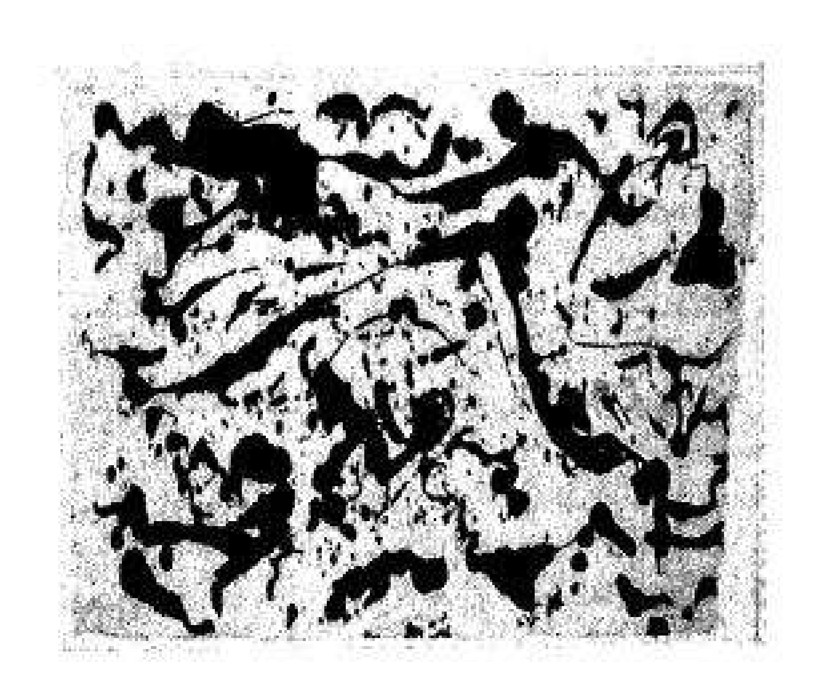
(*) هانز هوفمان: الاب الحقيقي لمدرسة الرسم في نيويورك في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية يعد اول من اخترع طريقة التقطير ورش الطلاء اللوني.

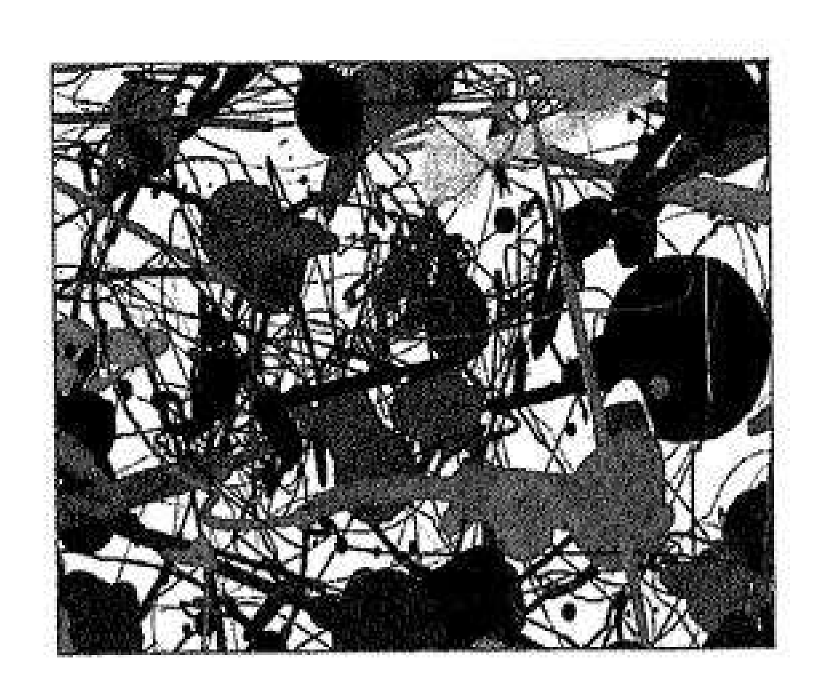
– ادولف غوتليب : فنان امريكي (1903 – 1974).

– مارك روثكو: فنان امريكي (1903– 1970).



يعد (بولوك) الدعامة الاساسية في تيار التعبيرية التجريدية والذي عُرف بطريقته المشهورة (التقطير او التنقيط) المستخدمة في رسوماته من اجل تفصيل طروحات الرسم الحركي وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على اشكال وخطوط العمل أذ يشارك جسده في عمليات الانتاج كما في الشكل (1)(2).





شكل (1) بولوك (بلا عنوان)   شكل (2) بولوك *One: number*

يعد (بولوك) من الفنانين الذين انهمكوا في اختبار مادة اعمالهم ويطلق عليهم (فناني الوسط المخلوط) وقد كان (بولوك) يهتم كثيراً بطريقة استخدام المواد الاولية في العمل الفني ويسعى إلى استخدام تقنيات تتناسب وطريقة تنفيذه، ولقد حاول(بولوك) ان يعكس حريته في اعماله مما يجعل الفضاء غامضاً وغير محدد بنقطة مركزية واحدة بفعل تعدد البؤر وكسر المراكز، وهذا ما يجعل

- وليم دي كونغ: فنان نمساوي المولد – امريكي الجنسية (1904– 1997).

- جاكسون بولوك : فنان امريكي (1912 – 1967).

- جين دوبو فيه: رسام فرنسي (1901 – 1985)



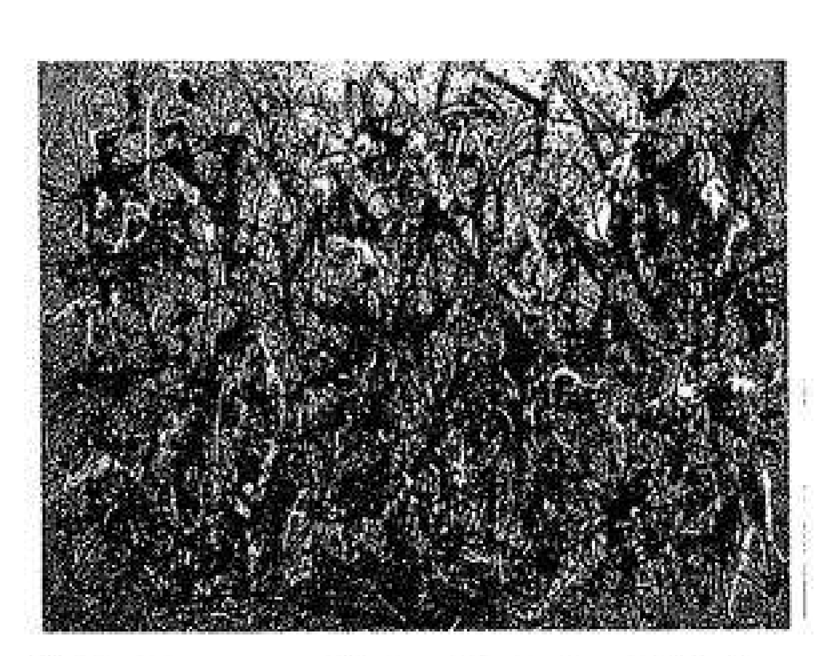


(بولوك) يستخدم تقنيات متنوعة تتناسب وطريقة تنفيذه رفضاً لكل المفاهيم التقليدية للإنتاج الفني ومحاولة التعبير عن أحساسات مصدرها اللاوعي، فأصبح التعبير المتعلق بتقنية التقطير سمة مهمة في التعبيرية التجريدية ونظاماً تلقائياً عفوياً يحرر طاقة الحركة كحدث فعلي يؤكد دلالة السطح التصويري لدى (بولوك).

قد عمد (بولوك) إلى استخدام المالج والسكاكين، والرمل والزجاج وأعواد الخشب .... الخ، رافضاً كل المفاهيم التقليدية للانتاج الفني للتعبير عن احساسات مصدرها اللاوعي فقد اخذ من التكعيبية (الكولاج) واستخدامها للمواد المبتذله، وأخذ العفوية والمصادفة من (كاندنسكي) ووظف اللاوعي من السريالية.

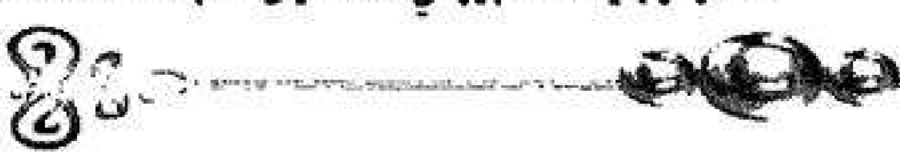
استخدام (بولوك) الاسلوب الذي يعرف: التجريد الحر غير الملتزم القائم على تقطير الصبغ وتلطيخه على قماشة الرسم ويصف (بولوك) مايحدث، عندما يشرع بالعمل على صور كهذه، أذ يقول " رسمي لا يأتي من مسند اللوحة انا نادراً ما أشد قماشتي على اطار قبل الرسم أنا افضل ان اثبت القماشه غير المحدودة على حائط صلب او على الارض بالمسامير، وعلى الارض احس براحة اكبر لأني جزء من الصورة أستطيع ان ادور حولها واكون حقاً في (الصوره).. مكثت بعيداً عن ادوات الرسم المألوفه كالاعواد والسكاكين والصبغ السائل المقطر الثقيل، مع الرمل والزجاج المهشم او اية مواد غريبه اخرى وهذا مايعكس حرية (بولوك) في الرسم فينتج مجموعة خطوط متشابكه وبيضوية لامركز لها بسبب تعدد البؤر المركزية كما في الشكل (3).





شكل (3) بولوك (ايقاع الخريف رقم 30)

لقد تأثر (بولوك) وبشكل كبير بفكرة السريالية، اعتماداً على تعبيرات مباشرة ودون تأمل من النفس رمي الاصباغ والرسم على القماش وعادة ما يكون على الارض وخلق ماهو عبارة عن سطح كبير ومغطى بالكامل وعلى نطاق واسع لا مكان فيها لراحة العيون وبسبب الطاقة والحركة للوحات من هذا القبيل سميت التعبيرية التجريدية لـ "بولوك" بـ (لوحة العمل)، وكان بولوك يهدف إلى فَك الرابطة المنطقية بين الإدراك البصري الخارجي والإحساسات الملموسة التي يصورها بطريقة تقطع روابطها عن الذاكرة البصرية الموضوعية وتدخلها في نمط تعبيري خاص ونظام بصري إشاري مستقل.



لقد كان هناك نوعان من التعبيرية التجريدية:

النوع الاول: يمثله (بولوك، كلاين، دي كونغ) وهو نوع يتسم بوصفه حيوياً وايمائياً وكل من (بولوك) (دي كونغ) يولي اهتماماً كبير بالتشخيص.

النوع الثاني: يمثله (روثكو) فهو اكثر تجريداً او سكينة.

اما الفنان (دي كونغ *Willem de kooning*) فتمثلت اعماله بالاصالة والموهبة إلى جوار (بولوك) لانها تأكد على كل مكونات التعبيرية التجريدية وتتعامل مع الصورة الذهنية التي تنهض من نسيج الصبغ، اذ أن (دي كونغ) قد شارك في القيادة الفنية، في مدرسة نيويورك مع زميله (بولوك)، فأعماله احتفظت بإسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليّون وبين الاشكال التعبيرية التي لاتنفصل عن عالم المرئيات على الرغم من تداخل الخطوط والمساحات اللونية المتباينة وعلى الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبطة به، فإستخدام الخطوط المتداخلة والألوان المتباينة لايلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض اجزاء الجسم كالعين أو الفم أو أي اشارات أخرى.

لقد أشتهر الفنان (وليم دي كونغ) بأساليب مختلفة في نتاجاته الفنية، أذ عمد إلى رسم المرأة بشكل مشوه للأنوثة الممتلئة، وفي عام 1951 ساء عمله ،وأصبح يمثل نساء ذوات أشكال قبيحة متوحشة متجاهلاً بذلك (الترتيب، التكوين، العلاقات، الضوء) أما في الستينيات فقد أكمل موضوع النساء وفيها تعبير يشتغل على أشكال أرق وأكثر رشاقة فرسومه مشبعة بطاقات حيوية عالية وتعبر عن حالات الانفعال الحر التلقائي بالاعتماد على اللاوعي. كما في الشكل (4)، (5).





شكل (4) دي كونغ (نساء *II*)

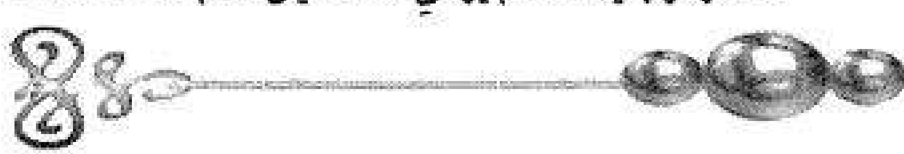


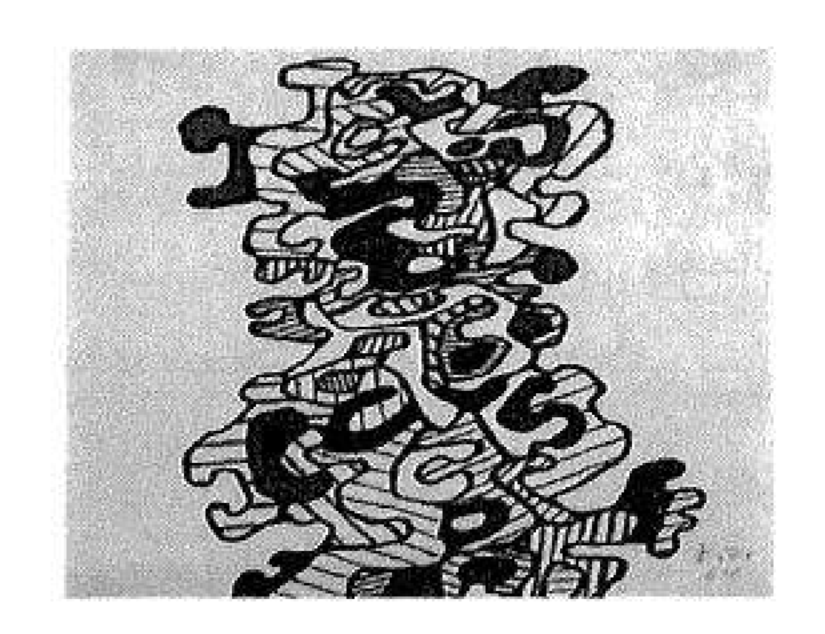


شكل (5) دي كونغ (نساء *I*)

في حين أن اعمال (جين دوبوفيه) توحي باللاعقلانية والصدمة التي يلجأ أليها الفنان ليكون واقعياً محملاً بالبدائية والاغتراب والعدمية لأن فنه هو فن هروب يقابل الحضارة الصاخبة في القرن العشرين بوصفه حياة هادئة في عالم بدائي بسيط.

لقد صنع (دوبوفيه) أعماله من مخلفات المعادن والرقائق والورق المضغوط وصنع صوراً من أوراق الشجر وأجنحة الفراشات كما في الشكلين (6)،(7)، أذ أن تعابيره تبحث عن المتخيل واللاواقع بأستخدام المواد الاكثر أنتشاراً لأنها كثيرة الابتذال وبعيدة عن ذهن المتلقي لأحداث الدهشة.



شكل (6) دوبوفيه

PERSONNAGEXXX



شكل (7) دوبوفيه

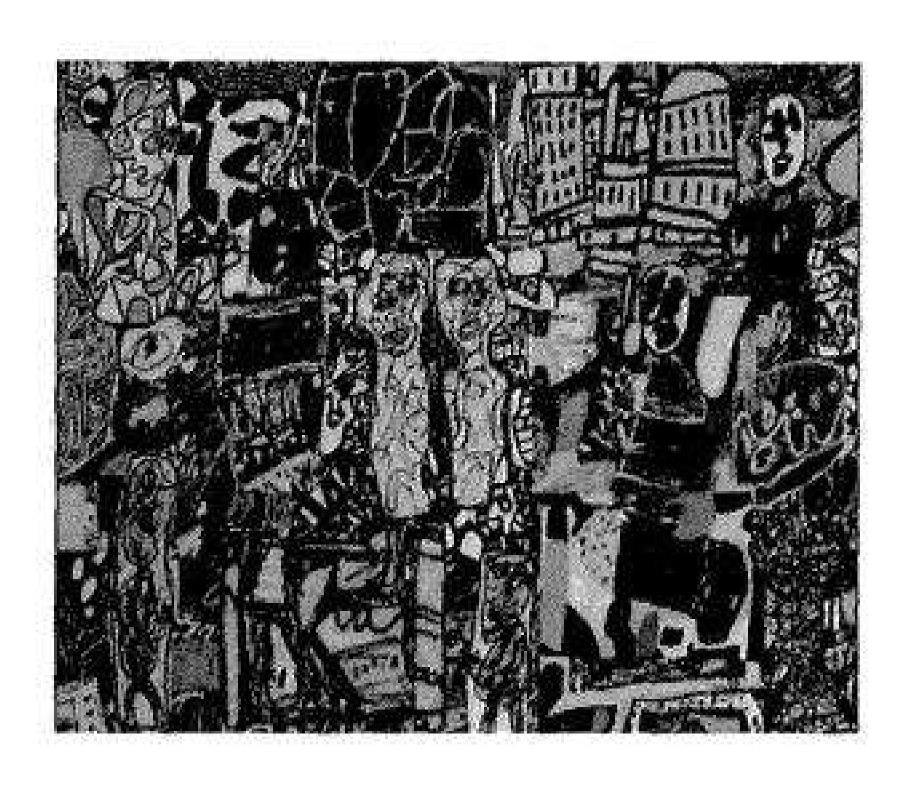
The Magician

لقد عد (دوبوفيه) مولعاً بفن الطفل، وفن المجانين، والعلامات العابرة والكتابة على جدران واللطخات على مثل هذه السطوح فهو من اكثر الفنانين مواصلة على استكشاف كل الامكانات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب، اذ كان يلجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير بتصوير الاشياء اعتماداً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الاخر غريباً وهذه الضرورات تمليها السمة الخرقاء للمادة المستعملة واحياناً بسبب المعالجة الرديئة للادوات واحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة ،انها قضية اعطاء الناظر إلى الصورة انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً تحكم في رسمها، منطقاً اخضع له تخطيط كل شيء بحيث يفرض حلولاً غير متوقعه لتبرير التشخيص المطلوب .

اذ يحاول (دوبوفيه) أن يكون بدائياً في نتاجاته الفنية ويتخطى منظومة القيم التي تحكم مجتمعه بالكامل ليعيش هو بمنظومة القيم والحقائق الذاتية المعبرة فصوَّر الأشياء والإشكال وكأنها مرسومة من قبل الأطفال ، كما يحاول من خلال التعبير ان يعيد تأهيل الأشياء التي تعد جديدة في توظيفها وطاقاتها الشكلية والبصرية ، والتشويه هنا يترك اثراً في النظام الجمالي والفني لاعماله،



اذ يحاول الفنان ما بعد الحداثوي وتحديداً (دوبوفيه) الامتداد اليه وتشويهه او تخريبه وهذا ما استغلت عليه تيارات ما بعد الحداثة، ف (دوبوفيه) يبحث عن قيم جديدة لماهية التجريد عبر تشظيه الأشكال، وتعبيره عن الفوضى وإهماله المقصود للمعنى كما أنه اشتغل على وحدات شكلية وبتعبير لا عقلاني يمثل طروحات ومفاهيم ما بعد حداثوية .كما في الشكل (8)



شكل (8) دوبوفيه *Serigraph*

ان التحولات والتغييرات التي حدثت بعد الحرب ساهمت في انتشار التعبيرية التجريدية وخاصة في امريكا لانها لم تتأثر بالحرب الا قليلاً مما ادى إلى اختلاف أساليب التعبير بأختلاف الاساليب الفنية وسعي الفنان في تشكيل مابعد الحداثه إلى التجريب مع مواد جديدة في عصر التنوع والتشظي والاختلاف، عصر ما بعد الحداثة الذي تطلب طرق جديدة تمحو الحد الفاصل بين اجناس الفنون المختلفه وتدعو إلى التلقائية وعفوية الاداء واستقطاب كل ماهو غريب وجديد، اذ كتب (دوبوفيه) يقول "لقد احببت دائماً الا استعمل في انتاجي الا المواد الاكثر انتشاراً التي لا يفكر فيها احد لأول وهلة لانها كثيرة الابتذال فتبدو كأنها لا تصلح لشيء مطلقاً، يطيب لي ان اعلن ان فني هو محاولة لاعادة



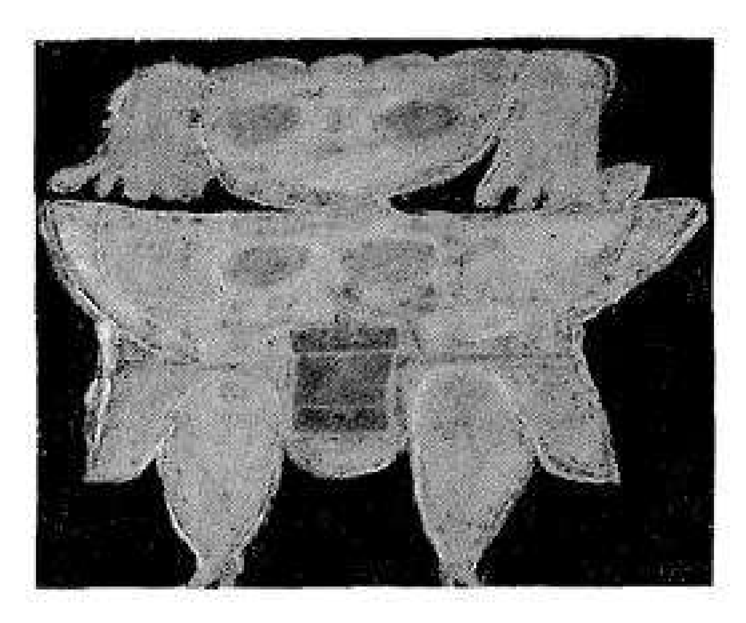
الاعتبار إلى القيم المذمومة، ان صوت الغبار وروح الغبار يثيران اهتمامي مرات ومرات اكثر من الزهرة او شجرة او الجواد، لأني اشعر بأنهما اكثر غرابة"، ان الرسالة الفنية التي يقدمها لنا (دوبوفيه) ترتكز على دوال متخيلة (صورة خيالية) مشهدية لا تميل إلى اية اعماق متميزة بل تستوعب انياً في خصوصيتها الكلية التاريخية والاجتماعية والثقافية وفي تأويل جديد حسب رموز بنيته .

أما سلسلة (جسد المرأة) لـ (جين دوبوفيه) فقد تطرقت إلى علاقتها بـ (دي كونغ) أذ أنه يضع بعضاً إلى جوار بعض بوحشية في هذه الاجسام الانثوية ماهو عام وماهو خاص، الميتافيزيقي والتافه كما الشكلين(9)(10).



شكل(9) دوبوفيه

(سيدة غجرية)



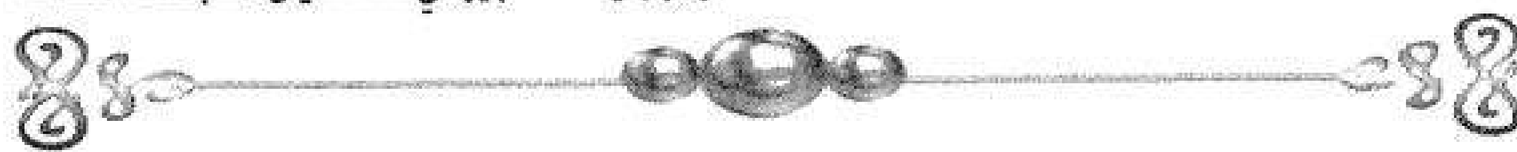
شكل (10) دوبوفيه

(امرأة تطحن القهوة)

ان التعبير لدى (دوبوفيه) يضج بالغموض والمغايرة ليقوض ابجديات المألوف والتقليدي فهذه المسوخات تعبر عن ضرورة داخلية بأسقاطاته الذاتية على السطح التصويري ليقدم لنا فناً استفزازياً ... تحريضياً يمتاز بالفجاجة والبدائية واللاتهذيب، اما اللون فيمزجه برمال وتراب ليمنحها قدر اكبر من التعبير، أذ ان (دوبوفيه) شأنه شأن فناني التعبيرية التجريدية من خلال استخدامهم المعالجات التقنية والمزاوجه بين المواد والخامات وفن الالصاق واستخدام تقنية التقشيط لتنتج



اشكالاً ترفل بالقبح والدهشة والمسوخ وتنادي باللامعقولية والعودة إلى الاصول البدائية لأن التعبير ما بعد الحداثوية يتجاوز النظم والانساق التقليدية لتأتي بفن مغاير يقوض المستويات الجمالية ويبتدع تكوينات لا موضوعية فأصبح التعبير الاكثر أنتشاراً والذي يجمع بين مختلف الظواهر هو (اللاشكلي)، أذ تخلى الفنان عن التصاميم والدراسات الاولية المعدة سلفاً واصبح يهتم بما يولد اثناء العمل استناداً للمادة وطريقة استخدامه لها، ولقد صنع دوبوفيه نحتاً من مخلفات المعادن والرقائق والورق المضغوط وصنع صوراً من اوراق الشجر واجنحة الفراشات ، وكانت الدادائية والتكعيبية والسريالية قد استخدمت ووظفت المخلفات المعدنية والورقية وغيرها وضمن استخدام تقنيات مختلفة ومنها اسلوب (الكولاج) والشيء الجاهز، والشيء اللقيا وتقديمها كأشياء فنية نابعة من حرية المخيلة لكن مع اختلاف القصد الفني والجمالي، فالاشياء الجاهزة للدادائية كانت بقصد الاعتراض والاحتجاج، اما السوريالية فقد قصدوا النواحي الجمالية المميزة للاشياء الجاهزة فيما كانت التكعيبية تبحث عن الخواص التشكيلية والتزويقية المتضمنة فيها، فيما كان (دوبوفيه) يبحث عن المتخيل واللاواقع في اعماله الفنية اذ ان حدود (دوبوفيه) الابداعية يمكن الاستدلال عليها من وعيه الذاتي والدرجة التي يعد فيها عمله تأويلاً اكثر من كونه مساهمة اصيلة حقاً في الحداثة اذ ان اعماله تقدم تعليقات بارعة ولكي نتذوقها جيداً علينا ان نلم بنظريات الفن الحديث وجدلياته .



أما (جوزيف بويز) فهو من المتأثرين بمدرسة الباوهاوس(*) وتتميز اعماله الفنيه باستخدام المادة اللونية كونها وسيلة التعبير الاساسية في اللغة التصورية، أذ تتوحد مع الصورة من خلال استقلاليتها وتفاعلها لاخراج ذلك في (تجريد الحافة الصلبة) كما انه رسم مجموعة من الموجات المتداخله والمدروسه بدقة مقاييسها وكثافتها اللونية. ومن بين اعماله شكل (11).



شكل (11) بويز

Action vitrines Environments

ولابد من الاشارة إلى الفنان (البرتو بوري *Alberto Burvi*) فقد تمثلت اعماله باستخدامه الجواريب ونتف الملابس الخرقاء وكل المواد المستهلكة في الحياة اليومية من قماش الاكياس وصفائح الحديد والاخشاب المنزلية المحروقة

(*) الباوهاوس، مدرسة فنية صممها (والتر غروبيوس) عام 1919 في (فايار) بالمانيا بعد الحرب العالمية الاولى وكانت اهدافها ربط الفن كدراسة مع الاتجاه التطبيقي المدروس =والجمع بين الفنانين والحرفيين والمصممين لايجاد وحدة بين العمارة والفنون الاخرى كالرسم والنحت.

وصحون معدنية مهمشة أضافة إلى أعماله المصنوعة من الخيش(*) بوصفها تقنيات توظف في السطح التصويري فضلاً عن المعادن التي تعد من آليات الحرب .

ان استخدام (بوري) لهكذا مواد كان نوعاً من ردود الافعال الطبيعية او الانعكاسية للوضع الاجتماعي في المجتمع الغربي بعد خروجه محطماً ومفككاً من مواجع الحرب وبهذا تحول العمل الفني إلى فيزيقيا/ دادائية تبث مدلولات فوضوية عبثية مختلفة تنفتح على تأويلات تتجدد بأستمرار، ويعد من الفنانين الذين يعتمدون المصادر الآلية والتلقائية في اختيار مادتهم ومنهجتها ومن الذين يطلق عليهم (بفناني المادة) عرف واشتهر باعماله التي تتسم بالغرابة، ويعزى سبب لجوئه إلى هذه المواد انها تذكرة بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدها اثناء الحرب .

لقد استغل (بوري) ايضاً الاخشاب المنزلية واللفائف البلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي والصحون المعدنية المهشمة ، ويمكن القول بأن استخدام (بوري)(*) للمواد المحطمة والمهشمة هو نوع من ردود الافعال الطبيعية او الانعكاسية او حتى يمكن ان يكون معادل موضوعي للوضع الاجتماعي للمجتمع الغربي بعد خروجه محطماً، ومفككاً من فواجع ومآسي الحرب فاقداً لأسس عقلانيته، حيث يكون فعل الخامة لدى(بوري) مؤثراً او كبيراً وحقلاً من العلامات والاشارات والتي تقبل دائماً التفسير والتأويل واستدعاء قرارات جديدة لم تقرأ من قبل لانتاج المعنى .

(*) الخيش :قماش منسوج من آليات الجوت والكتان والقنب يستخدم في صنع الحقائب لقوته .

(*) عمل بوري طبيباً في اثناء الحرب العالمية الثانية ، وبدء الرسم عام 1944 في معسكر اعتقال في تكساس حين اطلق سراحه ترك مهنة الطب واتجه الى الرسم كلياً واقام اول معرض له عام 1947 .



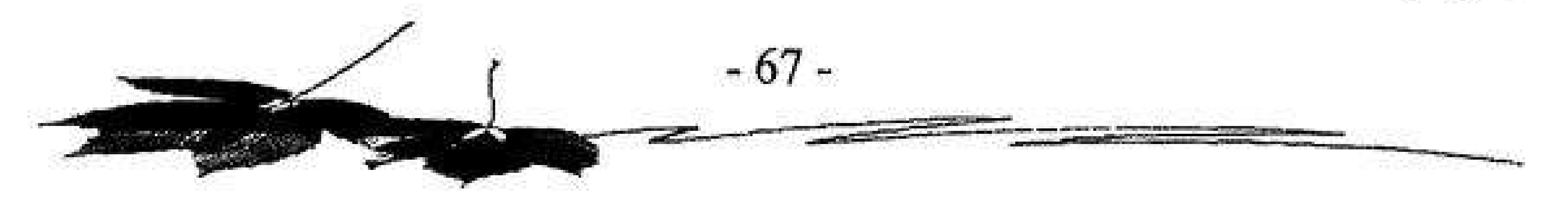
لقد عمدت التعبيرية التجريدية إلى كسر المألوف والاشتغال على مواد وخامات مبتذله مستهلكه لتغريب الصورة التقليدية للعمل الفني فاصبح للفن اشتغالات في الجاهزية والمواد اللقى والفضائحية والدهشة واللعب الحر التي تعد من مفردات الخطاب ما بعد الحداثوي للوصول إلى قراءة جمالية جديدة تحمل رؤى تكنولوجية حديثة وتقنيات تحفل بالتقدم الصناعي.

الفن الشعبي "*POP Art*"(**) الدادائية الجديدة

مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقتها من افرازات ونتائج توصل اليها الفن الغربي ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمرة فقد تعززت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن من خلال رؤى متعددة ذاتية وموضوعية.

ان فن البوب ظهر في الوقت الذي برزت فيه الحاجة إلى التوسع في الاعلان التجاري وانتشار البث التلفزيوني وتطور الصناعة وقد كانت ولادة فن البوب بمثابة طفرة مفاجئة انفصل فيها الفن عن تجارب المدارس الفنية مبتعداً عن القيمة الفنية وكل ماهو مألوف مما ادى إلى انهيار الثوابت القديمة واضحت الشخصية العصرية متذبذبة مهزوزة واصبح القبح جمالاً وانهارت الحدود بين انواع الفنون المختلفه.

(**)ان عبارة (بوب ارت) تعد عامة اختصار لكلمة (Popular) من استنباط الناقد الانكليزي (لورانس اللوي) واستخدمت في انكلترا مابين 1954- 1957 لتعريف اعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب الذين وقفوا ضد الفن اللاشكلي وعبروا عن رغبتهم في العودة الى مظاهر الحياة الحديثه ووسائل الثقافه الشعبية اذ ولدت هذه الحركة في امريكا متمثلة بوسائل الاعلام واساليب الدعاية الامريكية .



لقد انتهت التعبيرية التجريدية بعد ان استنفذت كل اشكال التعبير الآلية البريتونية والسريالية، لكنها تركت اثراً كبيراً ومهدت للفن الشعبي *(Pop Art)* الذي لجأ إلى التحرر في التعبير انما بهدف مناقض رافضاً كل ماهو وجداني او ذاتي ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة .

لقد حاول فن البوب من خلال نتاجات الفنانين ان يعكس حقيقة الواقع وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الانسان الامريكي بعد الحرب العالمية الثانية، ولهذا كانت مخلفات ذلك الواقع بمثابة مواد اساس لكل اعمال البوب مثل القناني الفارغة وصور الاعلانات ومخلفات العلب وكل المنتوجات الصناعية الاستهلاكية لان ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الصناعية والفكرية والاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية ومن بين اعلام البوب ارت (روبرت روشنبرغ [*]، جاسبرجونز، روي لشتينتن، وجيمس روسنيكويست [**] ، وعلى الاخص اندي وارهول[***]) أذ ان ردود افعالهم ضد التعبيرية التجريدية قادت إلى ولادة البوب مع بداية عقد الستينيات.

"لقد منحت التكنولوجيا وخاصة فيما يتصل بالتصوير الفوتوغرافي ووسائل الدعاية والإعلام فنان ما بعد التصوير الفوتغرافي قدرة اكبر على التلاعب والتحكم في الصورة وهي قدره ستجعل الخيال في مرحلة ما بعد التصوير الفوتغرافي خيالاً أكثر حرية.. إلى درجة يصعب فيها تمييز الحدود الفاصلة بين المتخيل والواقعي، أي يصبح كل ما هو متخيل هو جزء من الواقع

(*) روبرت روشنبرغ : فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925 .

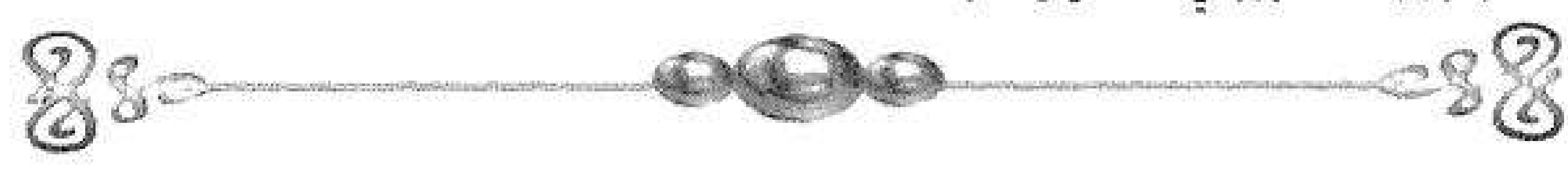
(**) جيمس روسنيكويست :رسام بوب أمريكي شهير .

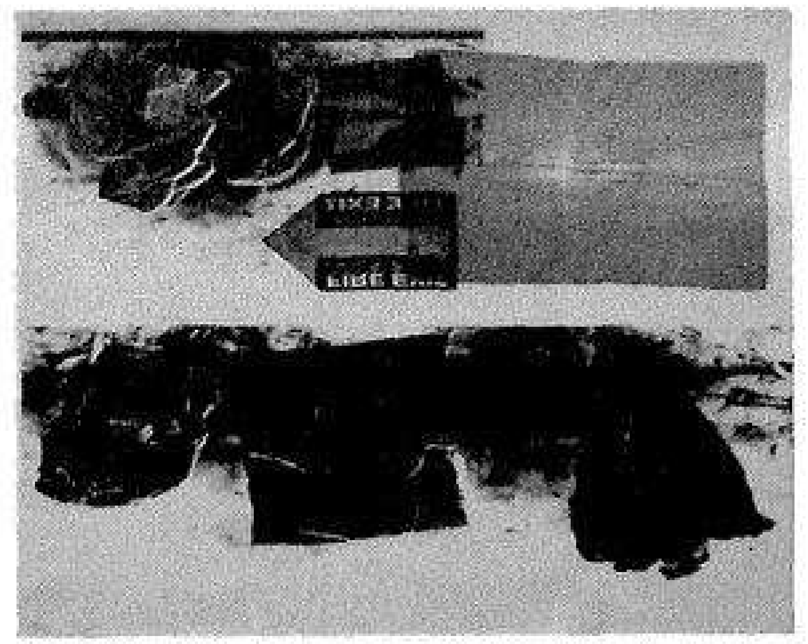
(***) اندي وارهول: (1928-1987)فنان بوب أمريكي شهير .



وكل ما هو واقعي يمكن أن يصبح مكوناً صغيراً في ما هو متخيل. اذاً التكنولوجيا الجديدة وفقاً لما تقدم استطاعت أن تمنح الخيال بعداً إضافيا جديداً من الحرية والمرونة وذلك انطلاقاً من آمرين اثنين: الأول ينحصر في الإمكانيات التكنولوجية ذاتها والتي أتاحت للفنان فرصة التلاعب والتحكم الكامل بالصورة. أما الأمر الثاني فيعزى إلى مناخ العزلة عن الجغرافيا والتاريخ المادي والذي أحاطت التكنولوجيا به نفسها، أو تبخر كل حس بالاستمرارية التاريخية والذاكرة وهذا ما دفع بالفنان إلى أن يقدم الانجاز الفني مستخفاً بالماضي، فسجل الأشكال أو الظواهر الآنية التي تتعاقب عليه من دون انقطاع وبطريقة تضمن لها التساوي في الأهمية، وهذا لاشك لم يكن ليحدث لولا وجود مخيلة متحولة تستطيع ملاحقة تلك الظواهر باستمرار وبالوقت عينه تستطيع بنظرة فاحصة الإحاطة بكل ما يدور حولها.

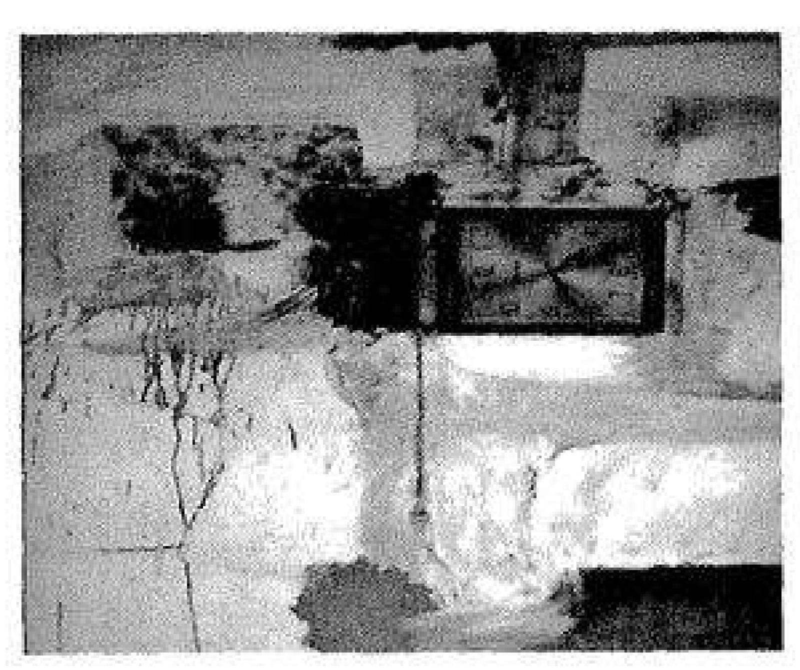
لقد بدأ (روشنبرغ) بتقصي امكانيات التصوير الاختزالي بواسطة قماشة اللوحة البيضاء او السوداء، أذ حاول اغناء اللوحة التي باتت تعج بمختلف العناصر التي تجمع بين ضربات الفرشاة الانفعالية ومختلف اشكال الالصاق، كما أن (روشنبرغ) بدأ نشاطه ضمن نطاق اللاشكلي احد الممهدين للبوب آرت وبهدف التقرب من الواقع استخدم الالصاق بحسب الطريقة التي اتبعها الداداثيون من قبله ويؤكد (روشنبرغ): " ان اللوحة تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي" ومن الممكن ان ندخل إلى اللوحة اشياء مختلفه لتكون موضوعاً قائماً بذاته، أذ باتت لوحاته الزيتية تعج بمختلف المواد من صحف وشراشف واكياس وقطع حبال وساعات كبيرة وبناطيل ممزقة والكثير من الاشياء اليومية. كما في الاشكال (12) (13) (14).





شكل (12) روشنبرغ

(كولاج)



شكل (13) روشنبرغ

(مواد مختلفة)

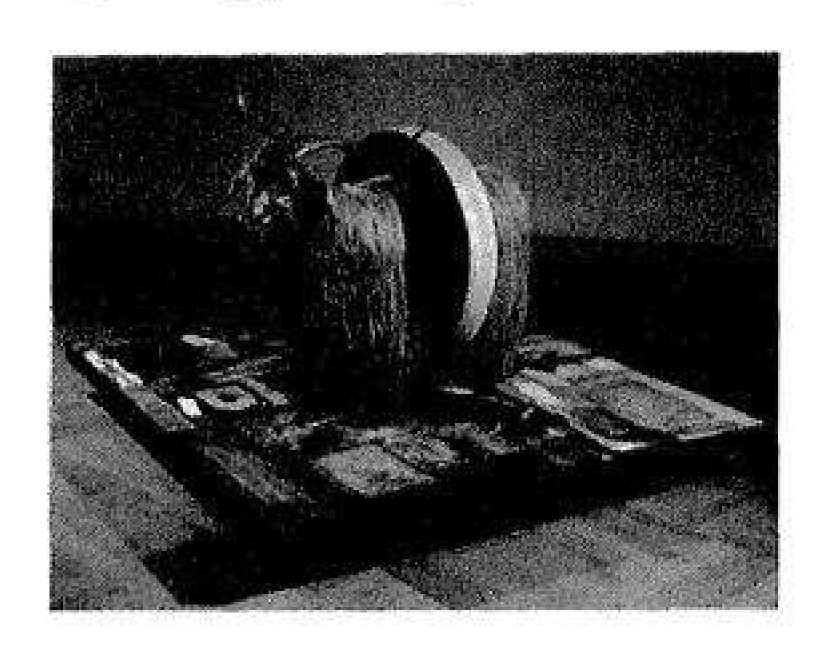


شكل (14) روشنبرغ (السرير 1955)

لقد عمد (روشنبرغ) إلى عجن مختلف انواع المواد في لوحاته الزيتية ثم لون المجموعة بطبقة كثيفة من الاصباغ المنزلية وعلى الرغم من اختلاط الاشياء التي تظهر في اللوحه او تنبع منها فقد اوصلت اعماله الاحساس بالوحدة التكوينية، أذ تحول التعبير لدى (روشنبرغ) نحو الرسم الخليط لانه نسق ابداعي يخلط فيه



السطح المصبوغ من أشياء متنوعة مثبته على السطح واحياناً تتطور الرسوم إلى اشياء ثلاثية الابعاد بقواعد حرة كما في لوحته الشهيرة (الماعز) شكل (15) .



شكل (15) روشنبرغ (الماعز)

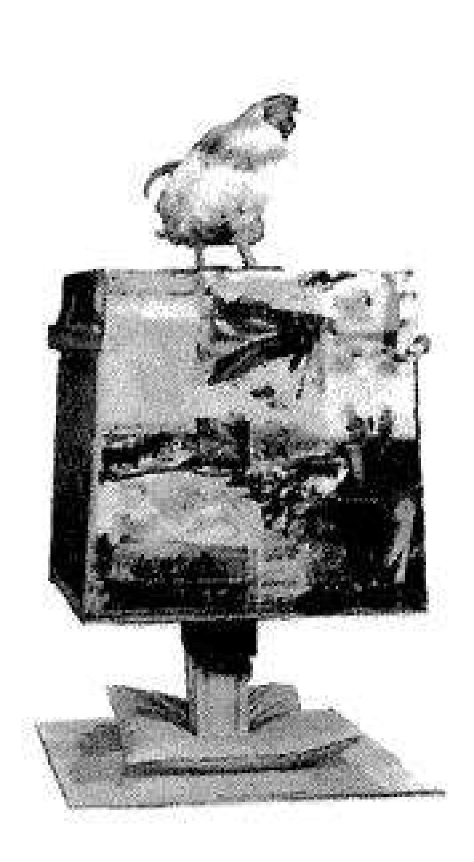
وتعد لوحات (رواشنبرغ) عبارة عن سطح زيتي خلط مع أشياء متنوعة أحيانا تثبت على الطحين وأحيانا تعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وابر صداة وشراشف وأكياس وأنسجة وقماش... الخ والكثير من الأشياء اليومية غير انه أحيانا تتطور الأشياء إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة، فأحد اللوحات تحتوي على جهاز راديو شغال وأخرى تحتوي على نسر محنط وأخرى تحتوي على كرسي جاعلا منها كما في عنزته المشهورة، موضوعا قائما بذاته ويؤكد (روشنبرغ)من خلال تصريحاته أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي ونتاجات جمالية كهذه إنما تؤكد في تاسيساتها لاستطيقا يعول على اليومي العابر والمهمش في الحياة ومسمياتها الشعبية المتداولة.

أن(روبرت راوشنبرغ) وفي أوائل عام 1955 قَدَم ماأسماه الرسم الترابطي، الذي ضمنهُ أجزاء نحتية على قماشه الرسم فكانت تلك ألاعمال من

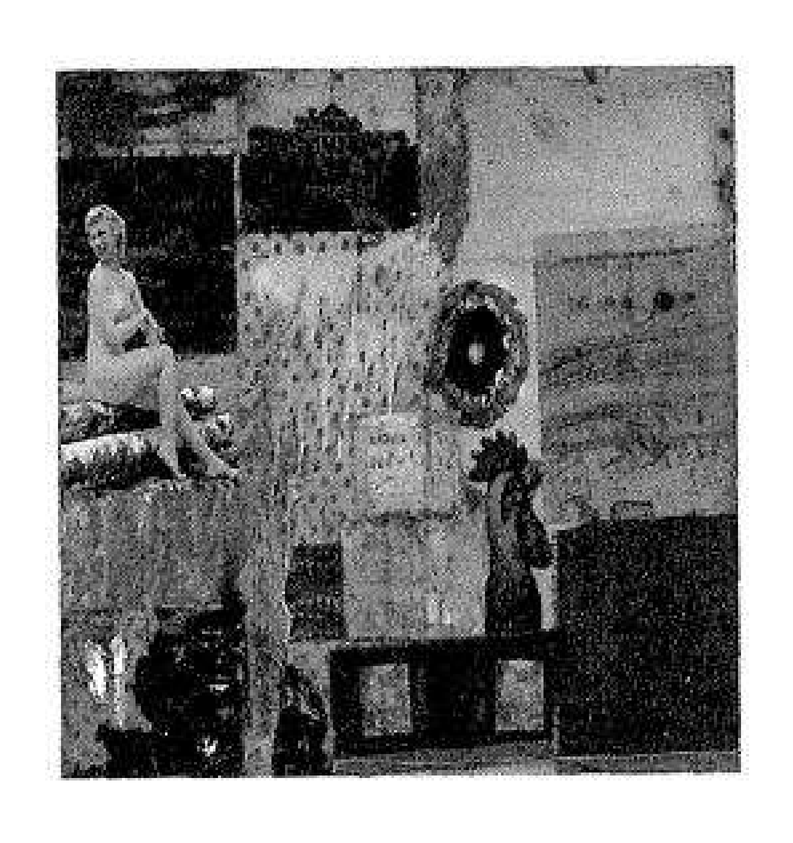


الكولاج تحتوي صور فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات ورق الصحف، ماعدا استثناء واحد هو عملهُ الفراش، الذي كان عبارة عن فراش عادي ملطخ بالألوان.

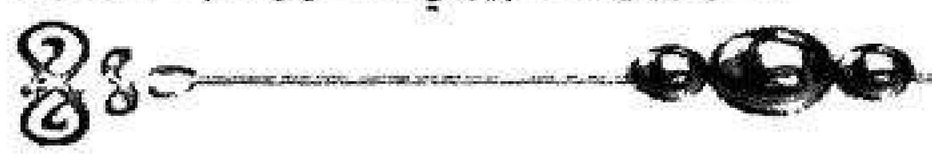
وفي اطار هذا التحول التكنولوجي والانتقال من اللاشكلي إلى الشكلي او الموضوعي في مجال الفن اللاشكلي ،فأن (روشنبرغ)قد ارتبط بالبقعية من جهة كما ارتبط بحركة البوب من جهة اخرى اذ ادخل اشياء غريبة إلى السطح التصويري وهي بمثابة شواهد على الواقع الملموس بأستخدام اساليب تكنولوجية مختلفة كالالصاق ونزع الالصاق ولوحات الاعلانات ذات السطح الممزق، اذ يحاول من خلال ذلك وضع تلك العناصر الملصقة في اللوحة ان يبرز علاقاتها الموضوعية وتعطيل وظيفتها الاساسية من خلال وضعها في اطار جديد .كما في الشكل (16) و(17).



الشكل (16)روشنبرغ



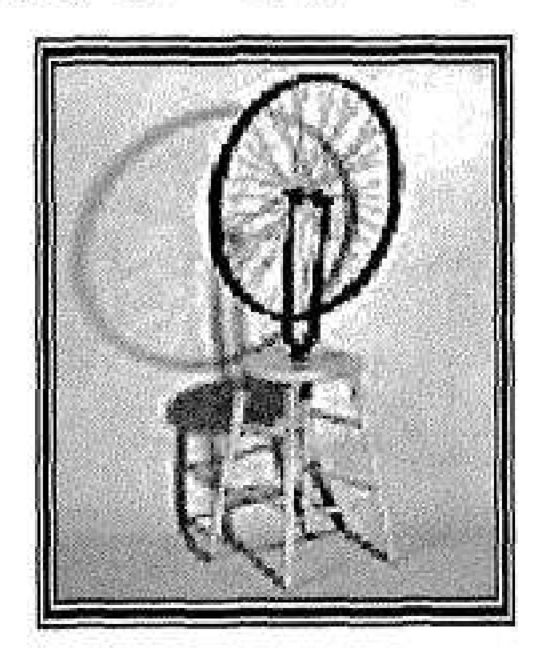
الشكل (17)روشنبرغ



تركيب خشبي وقصاصات ورق *(American, b. 1925)* ان اعمال كهذه تعمد إلى تشتيت ذهن الفنان وتفكيك اللوحة لان الشيء المبتذل واليومي له قدرة جمالية وله مسمياته الشعبية المتداوله التي تعول على العابر والعادي والتعبير عن كل ماهو زائل وبهذا خرج الفن من عزلته وفقد قدسيته ورغم ان تشكيل ما بعد الحداثة هو كسر لكل الانظمة والانساق لكنه يأتي بأنظمة وانساق جديدة تتسم بالعبثية والسطحية مما سمح بأستهلاك العمل الفني وسهولة تداوله، اذ إن فنان (البوب أرت) اعتمد على تقنيات متعددة كالكولاج (التلصيق *Collage*) والتكوينات الحرة لمختلف الخامات العادية والغريبة في إنجاز إعمالهم الفنية ومن هذا نرى إن فناني البوب إستمدوا معظم موادهم الأساسية في انجاز إعمالهم الفنية من أشياء إستهلاكية مختلفة وبأساليب تكنولوجية متعددة وهذه بدورها مرتبطة بمجتمعهم المدني والغاية منها تحويلها إلى سلعة تسويقية تداولية حيث أمست الملابس ومواد التجميل وإطارات السيارات والكراسي واسطوانات الافلام والصناديق الخشبية والسيارات والثلاجات والغسالات والمواد الكارتونية والقناني الزجاجية والعديد من علب حفظ الأغذية والتلفزيونات وبعض الصحف بل وحتى افلام السينما والموسيقى الشعبية والعديد من قطع النقود والتي بدت تشكل جمالية مختلفة عن التي كانت معهودة سابقة إنها الجمالية الاستهلاكية والتي من خلالها تحولت الأعمال الفنية إلى سلع قابلة للبيع والشراء، في عصر مبني على الفكر الصناعي والتكنولوجي والصورة الدعائية والإعلانات والتكنولوجيا المتطورة.

تمثل فن البوب ارت برسم اشكال الحياة وحركتها الاعتيادية بأغراضها المتنوعة التي تعمل كعلامات مادية جاهزة تحيل بنية المجتمع الاستهلاكي إلى نمط الحياة الامريكية، وقد كتب (مارسيل دوشامب) "ان هذه الدادائية التي يدعونها بـ (البوب) (الدادائية الجديدة) هي طريقه تخرج وتعيش على ماأسسه

الدادائيون وان احدى النواحي المميزة في فن البوب هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه او تصوره "، والملاحظ أن الفن الشعبي يملك جرثومة الدادا وخاصة حين رحل بعض أقطاب الدادائيه مثل الفنان (مارسيل دوشامب) إلى أمريكا وعرض هناك أعماله المكونة من مختلف نفايات الصناعة ومواد الاستعمال اليومي، كما في الشكل (18) الذي يمثل دراجه هوائيه تحدياً للانطباعات المؤلوفه كون الفن الشعبي يؤله اليومي ويجعل منه طلاسم فنيه .



شكل (18) دوشامب

دراجه هوائيه

إن الفن الشعبي الأمريكي استخدم تقنيات الاتصال الجماهيري للإذاعة والصحافة، فكل شيء له مساس بالحياة اليومية، في الشوارع وعلى الجدران في واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية القصصية وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحياة الأمريكية، صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به، ولقد كان هذا العالم مألوفاً لدى الفرد الأمريكي، بحيث غالباً ماهلّل الجمهور وكبّر لأولئك الذين أطلقوه بجرأة متناهية لينتشر على وجهه البسيطة كلها.

ان محاولات الفنان (دوشامب) في بداياته للاشياء الجاهزة كانت احد الابتكارات الرئيسة للدادائية التي جهدت لظهور الفن الشعبي ، فالفنان



الامريكي يتقبل واقع مجتمعه ولاتتضمن اعماله سوى ذلك الواقع المعاصر. كما في اعمال (اندي وارهول) شكل (19) (20) و(21).



شكل (19) وارهول

(صناديق مختلفة 1964)



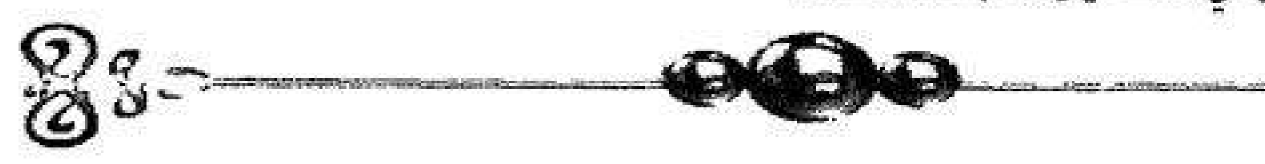
شكل (20) وارهول

(علب حساء كامبل)



شكل (21)

وارهول(10 قطع لامعه)

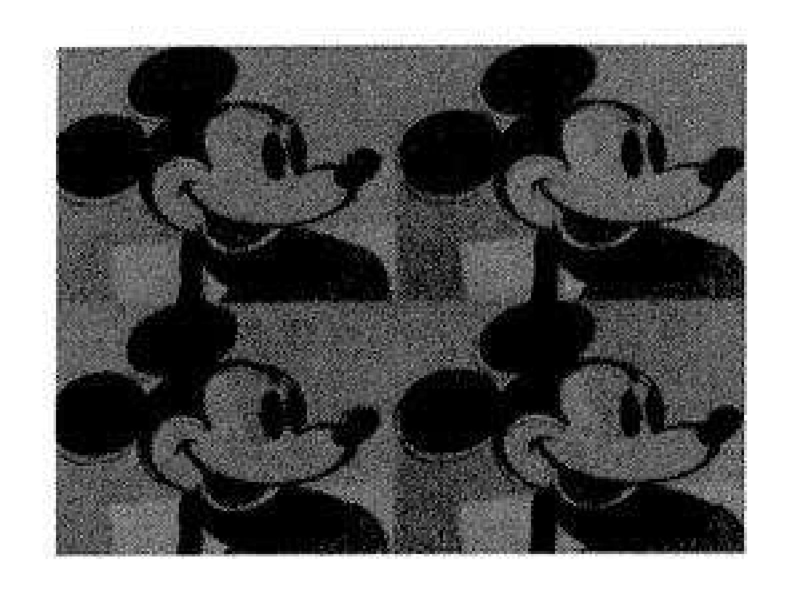


لقد اعتمد (اندي وارهول) على التكرار مع اضافة بعض التعديلات البسيطة وخاصة فيما يتعلق بالتكوين، وقد استعان في عمله بطرح أعادة التقييم البصري الذي تحمله الصورة الفوتوغرافية، وشهرته ارتبطت بأعتماده على رسم الصورة الفوتوغرافية بأحجام اعماله إلى الاستمرارية والامتداد اكثر من اعتماده على البؤرة داخل سطح العمل الفني، أذ صور الشخصيات البارزة والنجوم السينمائية امثال (مارلين مونرو(*) وجاكلين كندي، الموناليز).

ان هكذا اعمال ترتبط بسذاجة العالم الامريكي، السذاجة التي تشكل احدً مظاهر الحالة الذهنية للرواد "وقد بدأ (وارهول) نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والاعلانات (الازياء، بطاقات المعايدة، الكاتلوكات ...) فهذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري دفعته نحو (فن خام) و(بدون اسلوب) ذي طابع حياتي وقد اعتمد تعبيراً جديداً يعتمد على التكرار مرات عدة مع بعض التعديل للنموذج الوحد وقد سجل (وارهول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لعلب الصابون والوجوه المبتسمة وعلب الاطعمه تحدياً للافكار التقليدية مدعياً ان أي شيء يمكن ان يكون نتاجاً فنياً. كما في الشكل (22) (23).

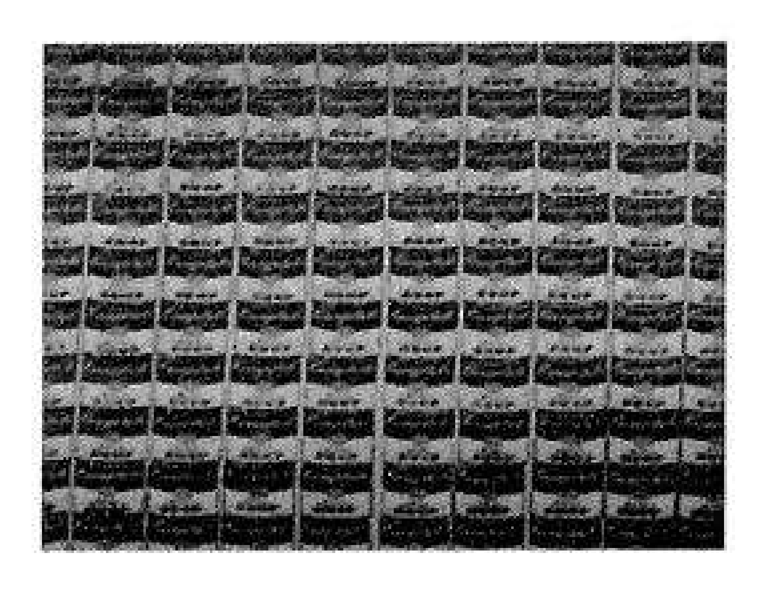
(*) مارلين مونرو: ممثلة امريكية شهيرة في السينما العالمية في منتصف القرن العشرين.



شكل (22) وارهول

Mickey Mouse



شكل (23) وارهول

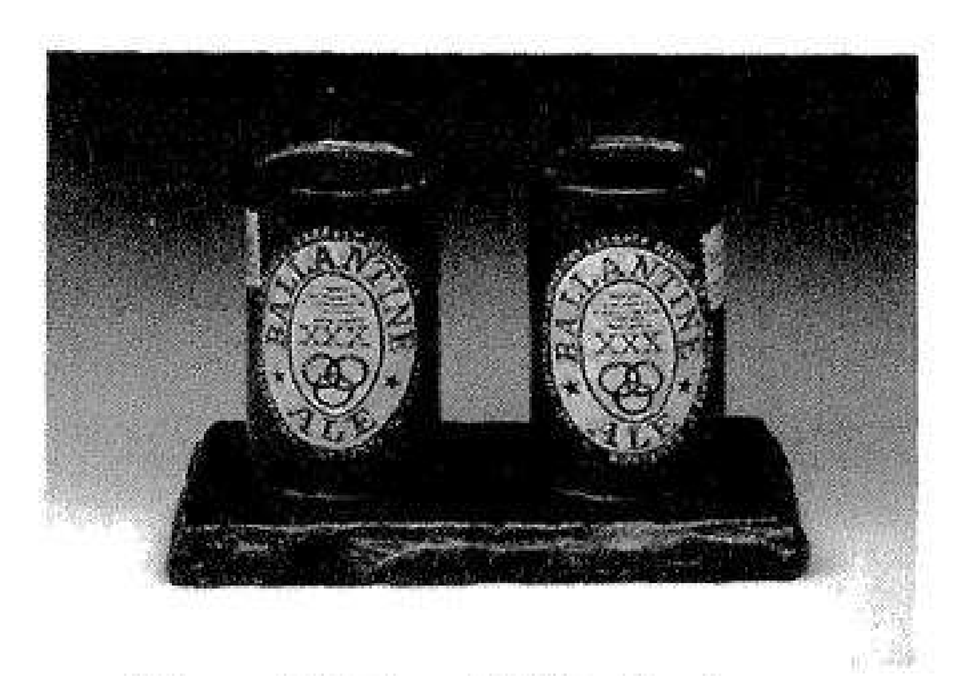
(100 علبة شوربة كامبل1962)

ان نتاجات (وارهول) تتمثل بكل ماهو هامشي يتسم بالسطحية، أذ تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ويصبح الفن صورة بلاعمق أذ يعطي (وارهول) اهمية للبضائع والخدمات التي تحمل دلالات متميزة في الفيض الاجتماعي الامريكي لتقترب من الصورة البصرية لأي اعلان تجاري فهكذا اعمال تعكس الرفاهية واقتصاد المستهلك وعلاقة الانسان بجسده ليتحول الجسد إلى غرض يخضع إلى قيم استعمالية ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك.

لقد لجأ (وارهول) إلى اختيار موضوعاته من مظاهر الحياة اليومية المعاصرة لانه اراد ان ينقل ميكانيكية الشعارات الدعائية في العمل الفني لانها تتطبع في الذهن عند تكرارها كما ان اهتمامه بالوسائل التجارية وفن الاعلانات يأتي من كونه يطرح مشكلات اجتماعية استهلاكية من خلالها لشد انتباه المتلقي.



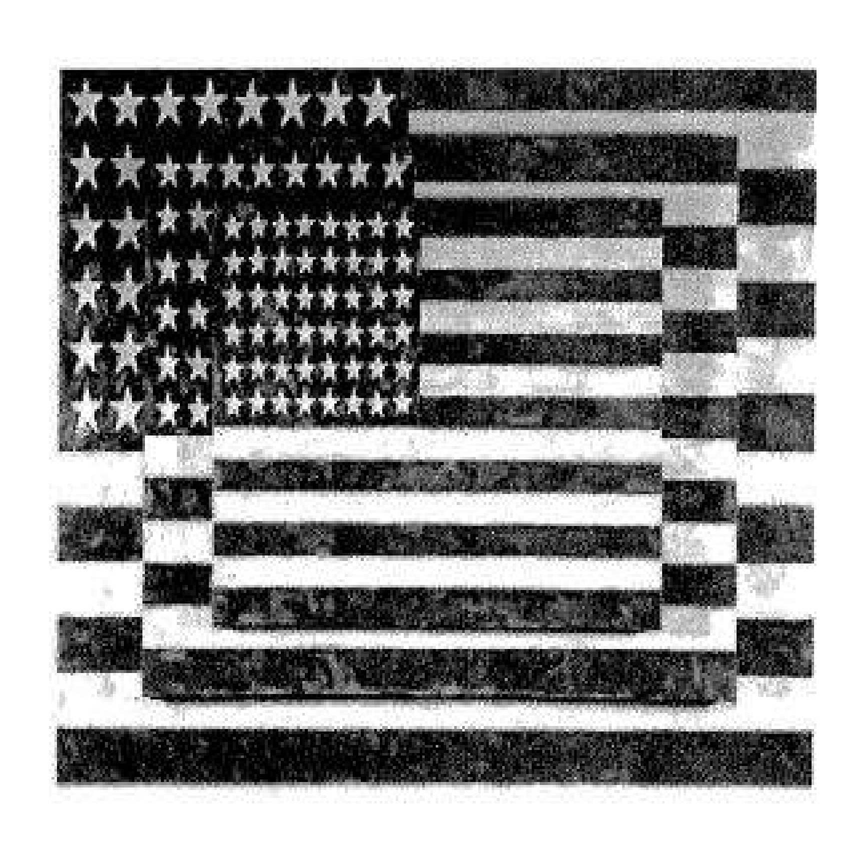
أما (جاسبر جونز) فقد تمثلت اعماله الفنيه بالاشياء اليومية المهملة كالاشياء العادية، والاعلام، علب جعة، مكانس...) ورسم الاثر الفني بدلاً من الصور وعرضها كأعمال فنية كما في الشكل (24)



شكل (24) جونز (علب جعة)

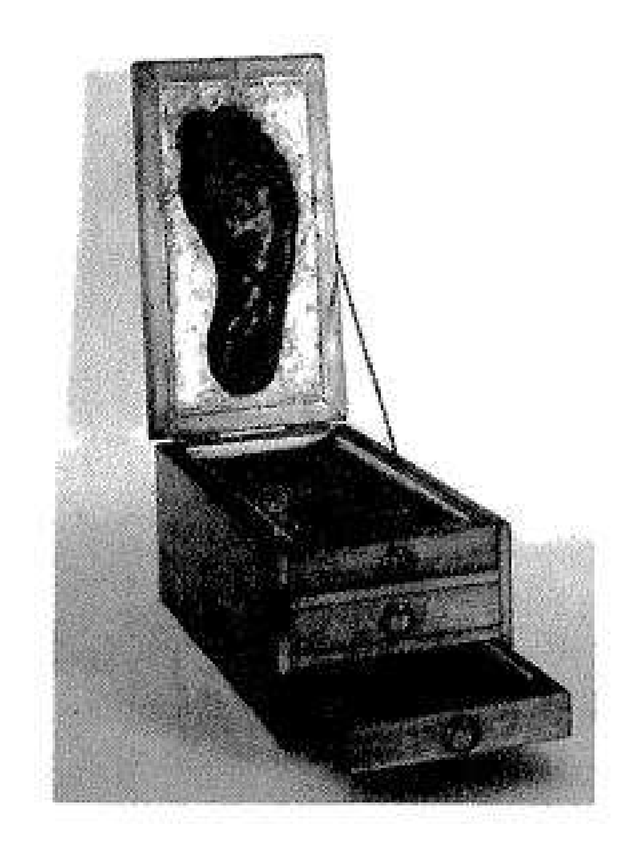
لقد استخدم (جونز) صوراً مفردة وعادية الغرض منها افتقاره إلى الغرض لان المشاهد يبحث عن معنى معين والفنان منشغل كلياً بخلق سطح للوحته فهو مولع بالجمود الصوري ومن اسباب اختياره انساق مبتذله هو كونها لم تعد تولد اية طاقة كما انه مولع بفكرة ان اللوحة تمثل شيئاً اكثر من كونها تشبيهاً لشيء، ولقد كان (جونز) ذا طبيعة (داداثية)، يستخدم الاشياء لذاتها مثل (العلم الأميركي، والأرقام) في أعماله، في الوقت الذي كان يتحرى فيه الامكانات التعبيرية الملازمة لعالم الاشياء المهمشة كما في الشكل (25) و(26).



شكل (25) جونز

علم امريكي

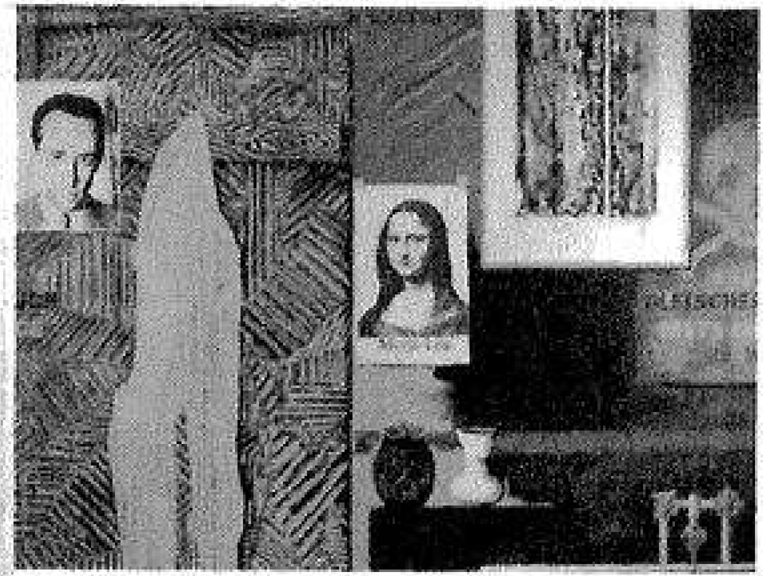


شكل (26) جونز

Memory Piece

لقد عاود الاهتمام مجدداً بتقنيات الالصاق (التجميع) من خلال العودة إلى وسائل تشكيلية عرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية بفعل تبدل سلوك الفنان ازاء المجتمع وتبدل رؤيته الفنية، وبعد ان وقع الكولاج في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور إلى (فن التجميع) وسيلة لخلق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً وهذا مانجده في اعمال (جونز، روشنبرغ) التي تمثلت بصلة الوصول بين هذه التيارات الفنية وحركة البوب آرت وهكذا اصبحت نتاجات(جونز) تجميع لمواد مختلفة واشياء يومية تثير الدهشة كما في الاشكال الاتية (27) (28).





شكل (27) جونز

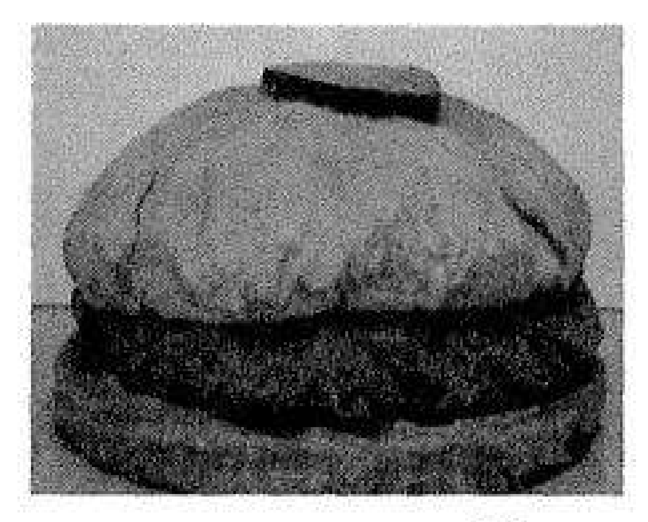
(كولاج 1984)



شكل (28) جونز

(فخ 1971)

ولابد من الاشارة إلى (اولدبنرغ) الذي تميزت اعماله بقدرتها الجمالية واستعمال الخيال العادي للحياة اليومية ويطالب بأن يكون الفن ذا فائدة وظيفية محدودة وبخاصة مع فن البوب ويطالب بفن يرتبط بالانسان بدلاً من سكونه في المتاحف ،لان فن البوب فن امريكي بتوجهاته الفكرية والجمالية يرسم الحياة الامريكية ويحاول ابراز كل مافيها من جنس وشهوانية اذ عمل شطيره ضخمة من الجص وغطاها بالاصباغ، والشيء الجوهري لديه هو (البحث عن الجمال حيث لايفترض وجوده)، كما في الشكل (29).

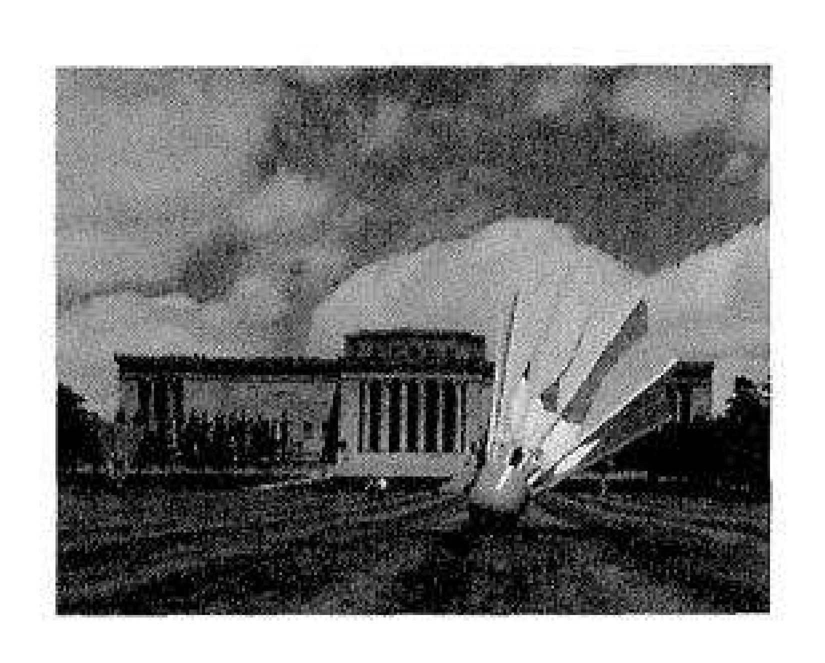


شكل (29) اولدنبرغ (ارضية بيرجر)



ويؤكد (اولدنبرغ) بالقول: " انا استعمل محاكاة ساذجة لا لأني لا املك مخيلة او لأني اود ان اقول شيئاً عن العالم اليومي، انا اقلد اولاً الاشياء ثانياً اشياء مولدة مثل علامات اشياء مصنوعة ليس القصد جعلها فناً والتي تحوي بسذاجة سحراً وظيفياً معاصراً، انا انادي بها إلى ابعد من هذا من خلال سذاجتي الخاصة غير المصطنعة بمعنى شحنها بشدة اكبر وتطوير علاقتها لأحاول ان اجعل منها فناً، انا أقلدها لأني اريد من الناس ان يعتادوا على ادراك قوة الاشياء من خلا ل التعبير". كما في الشكل (30) و(31).





شكل (30) اولدنبرغ دبوس ملابس شكل (31) اولدنبرغ (لعبة ريشة)

ان اولدنبرغ يطالب الفن ان يكون ذا فائدة ووظيفة محددة وبخاصة مع فن البوب، يطالب بفن يرتبط بالانسان وبحركته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بدلاً من سكونه في المتاحف، ان هذه المطالب من الأهمية والخطورة بمكان، اذا ما عرفنا ان فن البوب هو فن امريكي في توجهاته الفكرية والجمالية والشكلية، فهو يرسم ويبرز الحياة الامريكية المعاصرة بكل مافيها من جنس وشهوانية وشبقية ويدعوا لها وللمحافظة على نمطها فهو فن يرسم الاغراض ولا يناقض عالمها، بل يستكشف نظامها، ليندرج هو ذاته في

النظام، ليكون بعد ذلك اداة أو وسيلة دعائية واعلامية للنظام الرأسمالي الاستهلاكي – بعد ان كان الفن في الحداثة القديمة معارضاً للنظام السياسي والاجتماعي – وفي توجهاته نحو العولمة(*) بغية السيطرة والهيمنة على العالم، ان ما يجري مع فن البوب آرت يشمل معظم نزعات فن مابعد الحداثة حتى تلك التي تبدو لأول وهلة انها فن متحدي وان كان في توجهاته الشكلية، فان النظام الرأسمالي استطاع تدجينها (تدجين ذات الفنان) لتصبح في خدمة النظام حتى في اسلوب معارضته لها، فهي مفيدة ونوع من التوابل الضرورية للعملية الديمقراطية في المجتمعات الرأسمالية الغربية.

ولعل مايميز البوب كما يفهمه الفنان الامريكي (روي لشتنتين) (*) هو "استعماله لما كان محتقراً، مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولاً، الاقل جمالية، الاكثر زعقاً لملامح الاعلام" اذ اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية أنه ينطلق

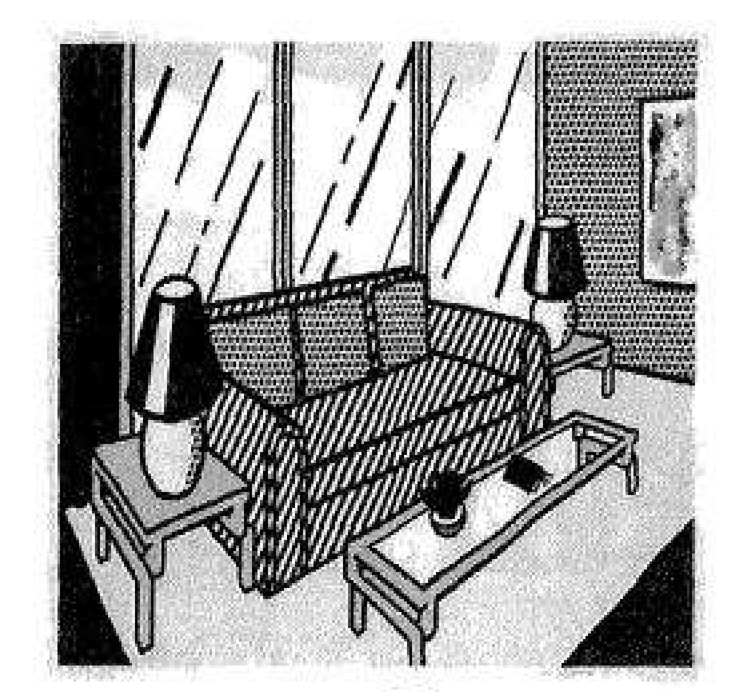
(*) العولمة : مصطلح اول ماظهر في مجال المال والتجارة والاقتصاد غير انه لم يعد مصطلحاً اقتصادياً صرفاً ، فقد تم تداوله في البحوث الاجتماعية والسياسية والثقافية والفن على انه الظاهرة التي ستقرد العالم وتربطه بنطاق الاثير التكنولوجي ، والعولمة ماهي الا مسمى جديد للهيمنة الامريكية (امركة = العالم) ولاسيما ان الولايات المتحدة دخلت القرن الواحد والعشرين وهي تحاول جاهدة حسم موضوع زعامتها الكلية لعالم كان ولا يزال متغيراً تابعاً لمن يظهر القدرة على اعادة هيكلية العالم وجوهر العولمة يكمن في مضمونها وما ينطوي عليه من سياسات وتوجهات وقوى فاعلة تمثل مشروع الرأسمالية لادارة ازمتها الجديدة . ومن مظاهر عولمة الحياة الامريكية (الهامبرغر) (الكوكا كولا) والـ(Tv الدش) وانواع العلاقات الاسرية والتربوية والجنسية وغيرها ، هذه الامور تجري عولمتها الآن.

(*) فنان بوب امريكي شهير .





من المجال الاعلامي: الرسوم المتحركة المسلسلات الهزلية، السينما هذه الوسائل التي تشكل ظاهرة اجتماعية غنية بدلالاتها وهي عبارة عن مجموعة قصص مصورة للاطفال منها (افلام ميكي ماوس) ثم تحولت تدريجياً لتصبح وسيلة تسلية للكبار كما في الشكل (32) و(33).



شكل (32) لشتين

Red Lamps



شكل (33) لشتنتين

Brushstrokes

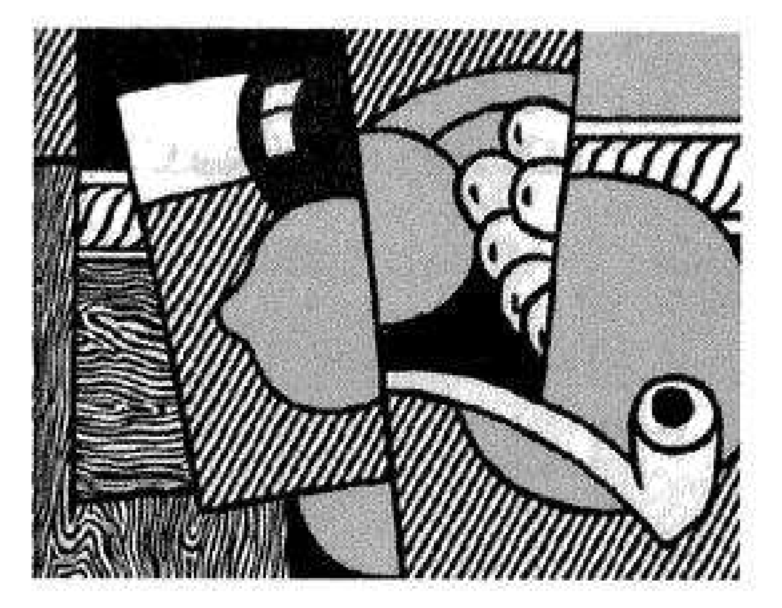
وفي بداية الستينيات انتهت به الدراسة عن اسلوبه الخاص إلى الفن التجريدي قبل ان ينجز فلماً كارتونياً بعنوان (أنظر ميكي) الذي يعد اول عمل من هذا النوع يعتمد على مصدر هزلي، وقد تمكن في هذه الفترة من ترويج رسومه الشعبية اضافة إلى انه كان يرسم صوراً واشكالاً للاطفال ممتعه جداً تشبه اغلفة العلكة ومن ابرز اعماله شكل(34) و(35).





شكل (34) لشتين

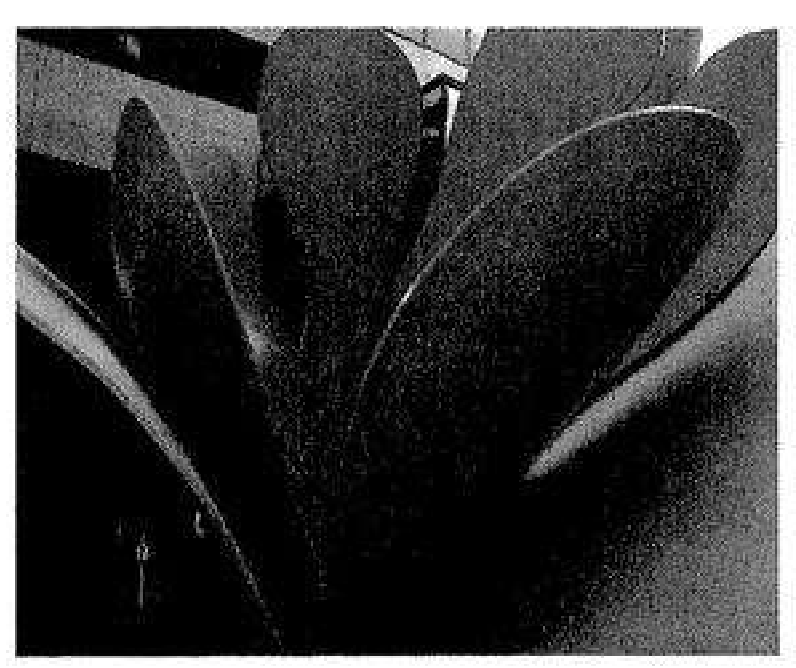
Flatten Sand-Fleas



شكل (35) لشتنتين

(صورة رسم تكعيبي ساكنة1974)

اما (توم ويسيلمان *Tom Wisselman*) فقد اتبع طريقة مختلفة في تصوير اعماله بشكل مبسط ومتفاعل مع شيء من النقد الساخر اعتماداً على وسائل الاعلام فأصبح الفنان يدخل إلى اللوحة عناصر واقعية بحيث تبدو قريبة من الصورة الفوتوغرافية كما في الشكل (36) و(37).



الشكل (36)

ويسيلمان *Still Life*



الشكل (37)

ويسيلمان *Life Still 2*





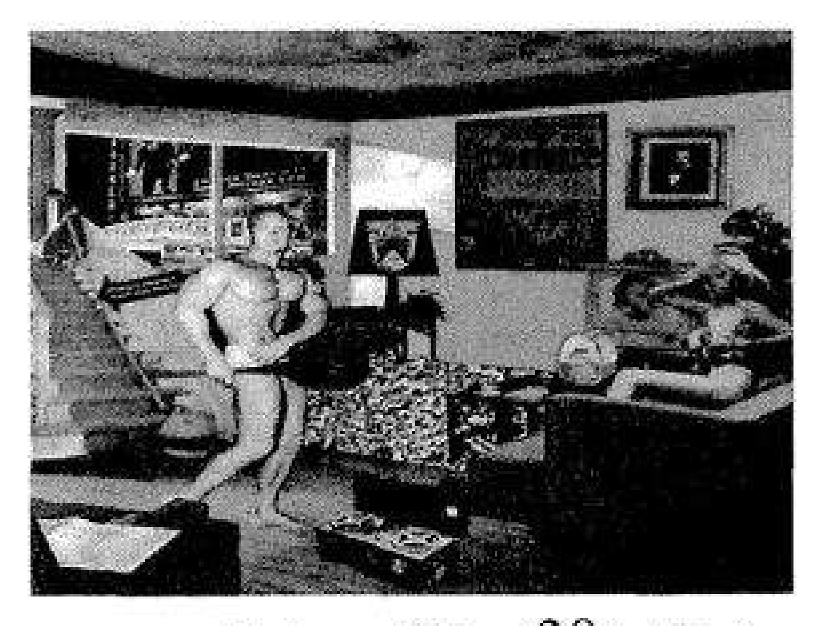
اذ ان التعبير الفني في هذه الاعمال يستكشف الصورة اليومية التي تعد جزء من ثقافة المستهلك، لذلك فأن خطاب ما بعد الحداثة من خلال ذلك يعلن عن دلالات تعبيرية تثير الصدمة والدهشة وتخالف التقليد وتبحث عن اللامعقول وهذا ما جعل فنان البوب (توم) يمنحنا في اعماله تعبيراً فنياً يستلهم مقوماته من حيثيات الحياة بعيداً عن التعبير النمطي فتتلاقح مع كل ما هو تغريبي لتشتيت ذهن المتلقي، ومن خلال نتاجاته هذه أنما يقدم(توم) معطى تعبيرياً جديداً لا ينفصل عن مخاضات الثقافة الشعبية الأمريكية، فألشكل (37) يشير إلى جو منزلي مزدحم بالماديات نسفاً للقيم الاستطيقية والمعايير الذوقية السائدة في عالم الحضارة الذي يقوم على التعبير الآني وعلى الزوال والموضة ،فأصبحت الإزاحات تجهض قدسية الفن وتقدم ذائقة جمالية جديدة تتناسب وطروحات ما بعد الحداثة في ضوء التكنولوجيا.

ان البوب آرت الذي ظهر في اوائل الخمسينيات امتد إلى مايعرف بـ (الواقعية الجديدة) أذ كانت اعماله بداية لهذا الاتجاه الواقعي الذي بقي حتى في السبعينيات موضع جدال يعبر عن رفضه للفن اللاشكلي والتعبيرية التجريدية ويرتبط بما رسمهُ (دوشامب) والدادائيون ويستمد عناصره من وسائل الاعلام.

من رواد (الواقعية الجديدة) (ارمان، نيكي دوسان فال، مرسيال ريس...) هؤلاء يتقصون الموضوعية من خلال الشيء نفسه الذي يعدونه عملاً فنياً بالقوة حتى في حالته الخام- سواء اكان جديداً – ام مستعملاً ام تعرض للاحتراق او التفجير لكن بأنتقاء هذه الاشياء وعزلها عن محيطها الاساسي تفقد دلالتها الوظيفية لذلك كان استخدامها في اغراض مناقضة لوظائفها للاستعاضة عن المنفعه الواقعية بأساليب تعبير جمالية ولكن هذه الجماعة تشكل جزءاً من حركة اكثر اتساعاً عرفت بأسم (الصورية الجديدة) التي سجلت عودة إلى الصورة تختلف عن الصورة السابقة.

ومما يستحق ذكره بأن (الواقعيين الجدد) ساروا في عملهم بخط مواز لعمل (روشنبرغ وجونز) بعدما انضم أليهم (جيم داين)(*) و (وارهول) اذ تعلقت اعماله بالافتتان بالاشياء العادية.

أما في انكلترا فأرتبطت حركة البوب بالصورة الفوتوغرافية وقد برز حينها (ريتشارد هاملتون)(**) الذي لعب دور الممهد في مجال البوب آرت الانكليزي وارتبط الفن التشكيلي بالازياء والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية واتسمت اعماله بخيال واسع للرسوم الهزلية والخيال العلمي ومن اعماله صورة من الكولاج بعنوان (ترى ماالذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة) ؟ شكل (38) في الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجلاً بعضلات مفتولة وقد جلست إلى جواره راقصه وقد حمل مصاصة كبيرة الحجم كتب في وسطها *(pop)* بحروف كبيرة.



شكل (38) ريتشارد هاملتون

(ترى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟)

(*) جيم داين : احد اشهر رسامي البوب والاحداث الامريكان يعد بموازاة (جونز) و(روشنبرغ).

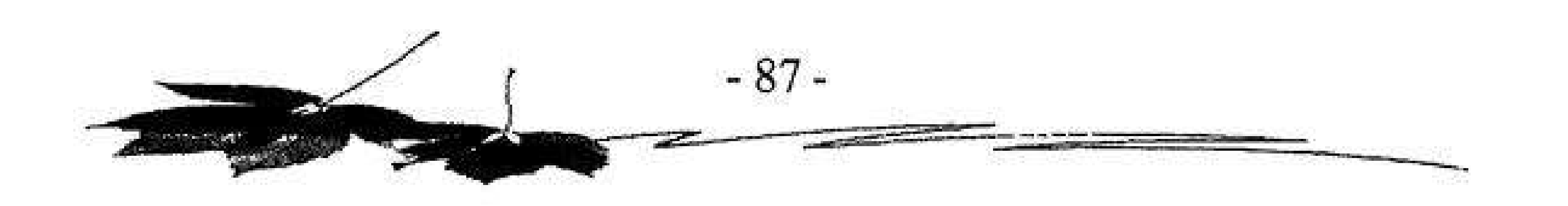
(**) ريتشارد هاملتون :رسام بريطاني أدخل في فنه خيال وأساليب الثقافة الشعبية وأستمد موضوعاته من الثقافة الشعبية الامريكية .

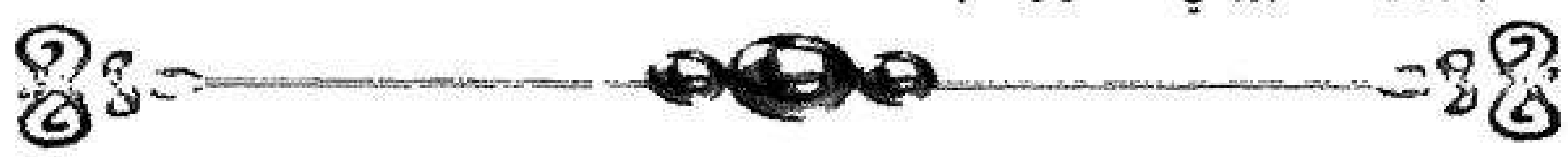


خلاصة لما تقدم نجد ان فن البوب فن شعب يتماشى مع مجتمعه ليرسم اغراضه وعاداته لأنه اعلامي استهلاكي بحت، لأن الطبقات الشعبية تطالب بفن ينبثق من الثقافة الشعبية بأشكال متجدده تحمل في طياتها طابع العبث ورمزية التجارة وثقافة الاستهلاك في المجتمعات الغربية، وقد تم كسر الحدود الفاصلة مابين الفن والحياة الشعبية البسيطة من خلال تبني العلامات والرموز والاشياء اليومية بطريقة تغلفها الاثارة إلى حد السذاجه مما جعل التعبير لهكذا اعمال يتميز بسرعة القراءة وسرعة النسيان لأنه يتماشى مع الحياة العصرية في المجتمع الرأسمالي الغربي.

ويمكن القول بأن الفن الشعبي يتناول وسائل الاعلام الجماهيرية والاعلانات والمنتجات الصناعية والاستهلاكية لنقل الفكرة من الفنان إلى المشاهد بأحدث التقنيات الطباعية والاعمال الفنية التي تثير انتباه المتلقي ليزداد اقتنائه، اما كثرة المتداول من خلال وسائل الاعلام فأنها تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات متعاقبة متعادله تساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية بمعنى ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولايوجد شيء يصعب قبوله.

لقد اصبحت النتاجات الفنية للفن الجاهز تقدم رؤى جمالية جديدة لا تنفصل عن مخاضات الثقافة الشعبية الامريكية معتمدين رسومات واشكال حفظ الاغذية الجاهزة والساعات وقناني المشروبات الغازية وصور المشاهير امثال (مارلين مونرو، جاكلين كندي...) مما ادى إلى نسف المعايير والقيم الذوقية والاستيطيقية السائدة فقد كان للصورة الفوتوغرافية وفن التلصيق فاعليتها في فن البوب ونظامه التعبيري ولهذا مرجعياته في الحداثة ممثلة بنتاجات الدادائية والتكعيبية الذين مارسوا فن الكولاج في معالجاتهم التقنية .





إن أعمال الفن الشعبي وفق منهج التفكيك تشكل حقلا من العلامات (الحروف) والإشارات أو الدلالات تقبل دائما التفسير والتأويل وتستدعي قراءة ما لم يقرأ فيها من قبل لتولد قرأه جديدة منتجة تعيد تشكيل اللوحة/ العمل الفني لإنتاج معنى جديد، وهكذا إلى مالا نهاية من القراءات التي تعتمد على عدد من القراء (المتلقين)، فكان لحرية المعنى وعدم محدودية التأويل اثر المشاركة الفعالة التي يضفها المتلقي في تحديد أو قراءة معنى ما.

ولامناص أن الشعبية وعدم الضرورة، والصفة الزوالية، والتحولية، وخفة الظل، والجاذبية الجنسية فضلا عن قلة الثمن، وإمكانية الاستهلاك المتزايدة التي تجعله سريع القراءة وسريع النسيان وهي من سمات تشكيل ما بعد الحداثة.

لقد امست اشتغالات البوب وتشكيل ما بعد الحداثة بعيدة عن مواصفات المقدس والماورائيات لأ حداث استجابات غير مألوفة من خلال استخدام المواد اللاعقلانية واللامالوفه.

السوبريالية(*)

ان السوبريالية التي اعقبت الفن الشعبي في اواخر الستينيات وسميت بالواقعية المفرطة ظهرت في بريطانيا والولايات المتحدة أذ قدم فنانو ما بعد الواقعية اعمالاً تزيد في درجة واقعيتها عن آلة التصوير الفوتوغرافية محاولين تسجيل ادق التفاصيل في الواقع المنقول، أذ أن الانتقال من فن البوب إلى

(*)حركة فنية تشمل الرسم والنحت الواقعيين لها تسميات مختلفة منها: الواقعية المفرطة ، الواقعية الاعلامية ، واقعية الصورة الفوتوغرافية وتحلق بها بعض المصطلحات مثل الخارق ، مفرط ، متطرف وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن الواقعية الاشتراكية التي ظهرت منذ الثلاثينات وحتى افول الشيوعية في الثمانينات التي ركزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي يمجد الدولة ومثالية الطبقة العاملة .

السوبريالية عزز من انتقائها للصور واختيارها للموضوعات التي تشمل المناظر الطبيعية والسيارات وواجهات المحلات فأخذت وسائل التعبير مغزى اخر هدفه ملء مساحات الصورة بحضور واقعي.

لقد ظهرت في البداية كمجرد حركة رجعية ضد التجريد والعقلنه في التصوير وتشكل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والمصانع والقصور والشخصيات التاريخية لكنها ومن جهة اخرى وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها النقدية تواجه الواقع بعقلنة المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل معبراً عن التوتر الناتج من الاختبار الواعي لمظاهر الواقعية والتصوير الممتع.

إن السوبرياليه قد التقت مع التوجه العام للفن المفاهيمي (فن الفكرة) من خلال مشتركات عدة أهمها: اختيار الموضوع وكذلك طرق المعالجة التي تعبر عن رغبات الفنان وانتقاداته الساخرة في الغالب ". فضلاً عن ذلك إن كلا منهما كان ينظر إليه من حيث هو مبدأ موضوعي، ولا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً أو نحتاً واقعياً. أي بمعنى إن الفن المفاهيمي وكذلك الفن السوبريالي قد حاول من خلال استخدام أو توظيف إشارات الواقع ذاتها، خلق واقع جديد غير موجود.

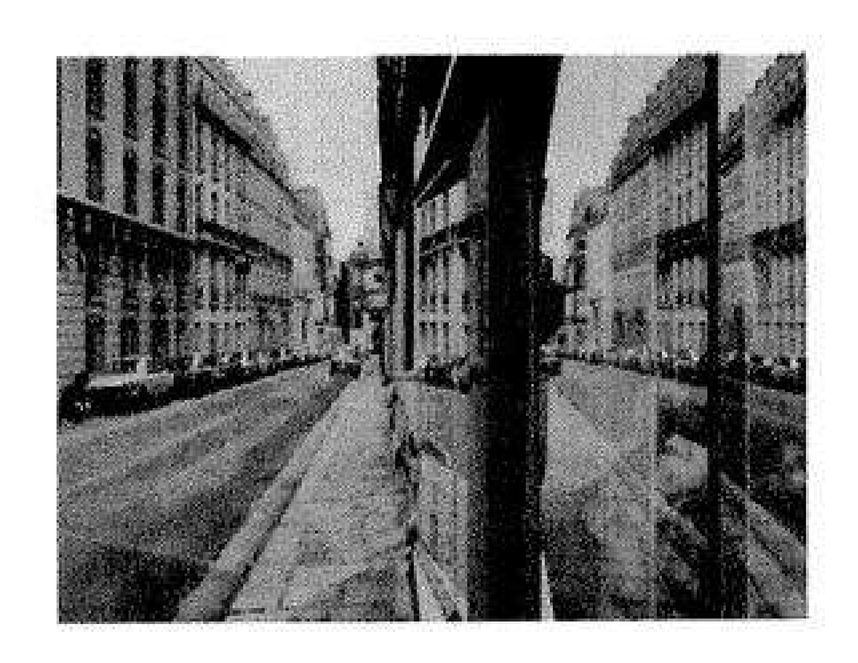
فالفن المفاهيمي على سبيل المثال وان بدأت انطلاقته من (الشيء) إلا إن ذلك (الشيء) يزول كلياً ليأخذ مكانه تحليله، وبعبارة اخرى إن (الشيء الفني) هنا سوف لا يحتفظ إلا بالإدراك المفهومي الذي يعبر عن حريات خيالية وهمية تعكس أزمة مزدوجة: " اقتصادية حيث كل شيء مباح تلبية لحاجة السوق إلى (المستجدات) وايديولوجية، حيث يصبح الفن في موقع مثالي على هامش المجالات الاخرى للنشاط الانساني .

ومن بين الرسامين الذين ولعوا بأعمال السوبريالية (ريتشارد ايستيس)(*) و(رالف، كوينغ) (**) و(دان هاتسن) (***) وآخرون وقد صور (ريتشارد ايستيسن) احد واجهات نيويورك معتمداً الصورة الفوتوغرافية وبعناية فائقة تعيد إلى الاذهان رسوم اساتذة الفن الهولندين في القرن السابع عشر، فأعماله الفنيه تمتاز بدرجة من التنظيم الخفي في تكويناته، واعتمد على اشكال هندسية وبناءات مرتبة بعناية بشكل يندر ان تكشفة الكاميرا بذاتها ومما يستحق ذكره بأن الرسام لايتناول الحقيقه مباشرة بل يحاول اعادة انتاج ماتراه الكاميرا كما في الشكل (39) والشكل (40)الذي يمثل احد شوارع باريس.



شكل (39) ريتشارد استيس

مواد مختلفة



شكل (40) ريتشارد استيس

Paris street scene

(*) ريشارد ايستيس : رسام امريكي سويريالي عمل في الدعاية والاعلان واحد مؤسسي السوبريالية.

(**) رالف كوينغ :رسام وفنان أمريكي ولد عام 1928 معروف بلوحاته التي تمثل أدق التفاصيل .

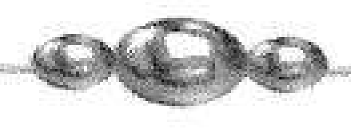
(***) دان هاتسن :فنان أمريكي أنتج أعمال واقعية بالحجم الطبيعي وكان من رواد الواقعية المثالية .



إن هذه الاعمال مزدحمة بمختلف المواد التي صوًرت بدقة عالية فتبدو وكأنها حقيقية كما تداخلت أجزاؤها لتعطي تعبيراً ذا وحدة تكوينية رغم تشظي المعنى ولكنها تمثل تعبيراً يتصف بالتناص والتشتت والفردانية في أداء هكذا اعمال بتميز عال ليبدو الرسم في الظاهر رسماً واقعياً يثير التعجب لواقعيته المفرطة ذات الملامح السحرية.

إن هدف (أيستيس) في هذه الاعمال هو ملء مساحات اللوحة بحضور واقعي مقنع يعتمد على التفكير الإدراكي ويخاطب استجابات عادية كلياً، اما الجو العام فأنه يوحي بالتعبير الانتشاري في توزيع العناصر واشتغال المنظومة الخيالية بشكل كبير لتحقيق التعبير الجمالي، فالشكل (39) اقرب إلى روح الكولاج لأنه تجميع من مواد مختلفة مهمشة ومألوفة مستمدة من حياة الفنان (ايستيس) اليومية ويتسم التعبير فيها بالنزعة الاستهلاكية، ولابد من القول بأنه يوحي إلى قدرة الفنان (ايستيس) في صياغة اشكال الواقع بنظم تعبيرية وتقنيات حديثة خالية من المنظومة القيمية (اللاقيم) ليأخذ العمل الفني الحالي دوره في عملية الاستهلاك حين يصبح جزء من السوق لأنه رخيص الثمن يقتنى بسهولة، أنها تحاول التعبير عن الخيالي والخارقية والتطرف استناداً إلى الاكتشافات العلمية والتكنولوجية التي تنعكس على السلع في السوق والتي تضع المتلقي في قمة الاندهاش والتأثير البصري العميق.

واذا نظرنا إلى اعمال (دان هاتسن) فأعماله تتمثل بالحجم الطبيعي والحقيقي فهي تفاجئنا بنوعيتها الفائقة في درجة شبهها بالحياة كأن الشخوص المنحوته واقفة تتنفس امامنا ترتدي ملابس حقيقية مزودة بمستلزمات ينتقيها الفنان بعناية كي تماثل الحياة بالتالي هكذا اعمال تجعل الاشكال تعلق في الاذهان اكثر من نماذجها الاصلية كما في الشكل (41)، (42).




شكل (41) دان هاتسن

Saatchi Gallery



شكل (42) دان هاتسن

Drug Addict

فعندما ننظر إلى هذه اللوحات نجد ألاشخاص تتنفس وترتدي ملابس حقيقية ومزوده بمستلزمات منتقاة بعناية تتمظهر بشكل يماثل النظم التعبيرية الحياتية ونتيجة لارتباطهم بالمجتمع الاستهلاكي وطبيعة التقدم الصناعي وما تتوفر فيها من آليات اشتغال تنصب في صياغة أعمال تتمثل بشخصيات دعائية لها نظامها الذي يتميز بتمثلات مفرطة في الواقعية، وبهذا فأن التعبير فيها يسخر من المركز ويقيد الحريات في تمثيلها لنظام تعبيري يمتاز بواقعية مفرطة تبرز هويتها الفنية والمتغيرة لمواكبة التقدم الصناعي والتقنيات العلمية وتوظيف تقنية الصورة ونوعها في الوصول إلى ما يوازي السوق التجاري في توظيف الإعلانات اذ أصبح المعطى التعبيري في اعمال (هاتسن) يشير إلى تمظهر الصورة كتعبير فني يتبدى الواقع والغرض من ذلك ايصال فكرة إلى المتلقي وعرضها إعلاميا اعتراضاً على التعبير ألقيمي والفني المتوارث والحدث اليومي .

أما (رالف كوينغز) فقد منح للاشياء تراثها وجمالها الفني الذي يعوضها من تجاهلها في الواقع من خلال تركيب لبنيتها الدلالية واشتغال العلاقات التي تربط العناصر المؤثرة في بنيتها من خلال ترجمة اللقطات الفوتوغرافية لطبيعة

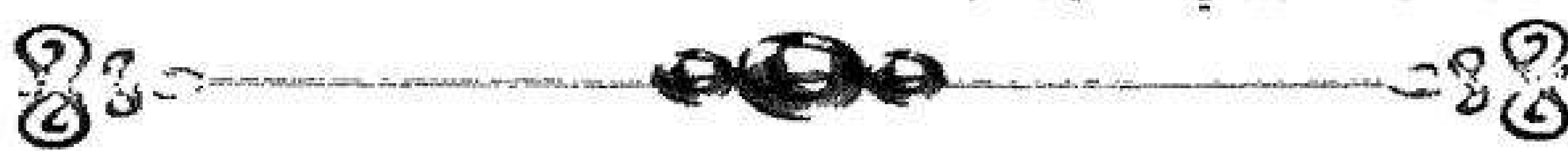


المواد الساكنة بأظهار اشكاله المفعمة بالاثارة والتلاعب بخواصها التركيبية وانعكاس الضوء عن الزجاج لتحقق بعداً جمالياً واضحاً وقد استغل كل ما موجود في المطاعم من خلال توظيف الاشياء غير المتوقعة التي تتلاشى وسط الفوضى البصرية الموجوده في تلك المطاعم اضافة إلى ان اعماله تمثلت بالبساطة في رسم هكذا مواد كـ (قناني الصلصة، عبوات الملح والفلفل ...) كما في الشكل (43).



شكل (43) رالف كوينغ (حياة هادئة)

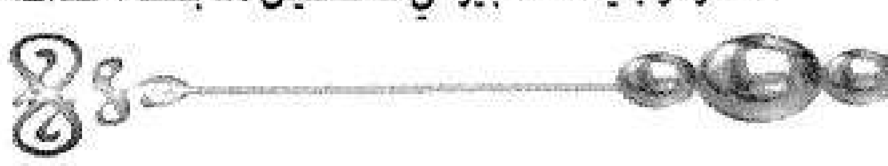
لقد استخدم الفنانون الواقعيون عناصر تشكيلية هي من الوضوح والصفاء بقدر ماهي معبرة وذات دلالة، وسائلهم المباشرة ميكانيكية:الالة الفوتوغرافية، الكاميرا، الشرائح المنقوله إلى الشاشه وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجر عنه بالعين المجردة وتمكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة من الدقه بحيث ان اعماله الفنيه تمنح المتلقي انطباعاً بواقعية مفرطه ذات ملامح سحرية.



اما النحت السوبريالي فيعد بخلاف الرسم السوبريالي، أذ تبدو اشكاله اكثر التزاماً بتشبيه الحقيقة فاذا نظرنا إلى اعمال (هاتسن) نجدها تتمتع بخاصية لانجدها في معارض الاعمال الشمعية التي تحاول خداعنا بالطريقة ذاتها.

فلو رجعنا لأعمال (جورج سيكال *George Cegal*)(*) الذي كانت اعماله متعددة الاطياف، فعمله ذوالشخوص المنحوتة تأخذ شكلاً لقوالب حية على درجة عالية من التقنية والتنسيق الذي يستوحي من الحياة العملية، وتحتفظ هذه المنحوتات بهويتها من خلال علاقتها الوثيقة بانتمائها للظاهرة الحياتية في الاشكال المنحوتة من الجبس الابيض التي هي عبارة عن أجسام مجوفة ليس لها مظهر من مظاهر الحياة كما في الشكل (44) و(45).

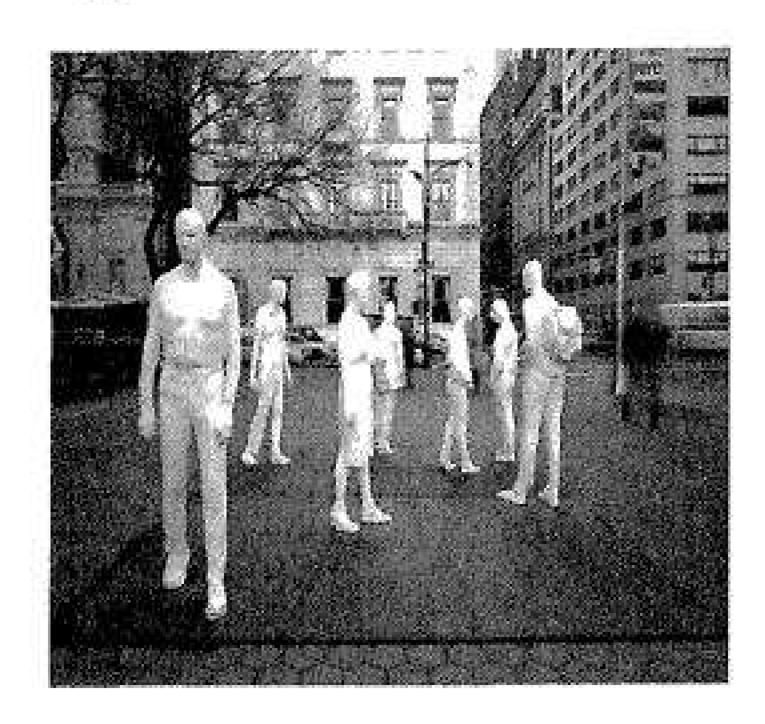
(*) جورج سيكال : فنان امريكي ولد عام (1924) في (نيويورك) ، التحق باتحاد (كوبا) للفنون والعمارة في(نيويورك)عام (1941 م) وتدرب على تدريس الفنون عام (1942) ، كما درس الفلسفة والاداب في جامعة (روجز) في نيوجرسي واقام له معرض شخصي عام (1957) متخذا مساراً بتقنية (الهيابنك) مع (اولدنبرغ) و (كامرو) ، وبدأ العمل بقوالب الجبس على الاجسام البشرية بالحجم الطبيعي عام (1963 م) ، ثم بعدها معرضه الشخصي في (باريس عام 1964)، ودرس النحت في كلية (هانتر عام 1972) ، وبعدها اقام المعرض الفني للنحت المعاصر في (شيكاغو) وبذلك عرف باسلوب انتاج الاشكال المنفذة من الجبس الابيض التي تحاكي الاشكال البشرية من الافعال والحركات اليومية .






شكل (44) سيكال

street crossing

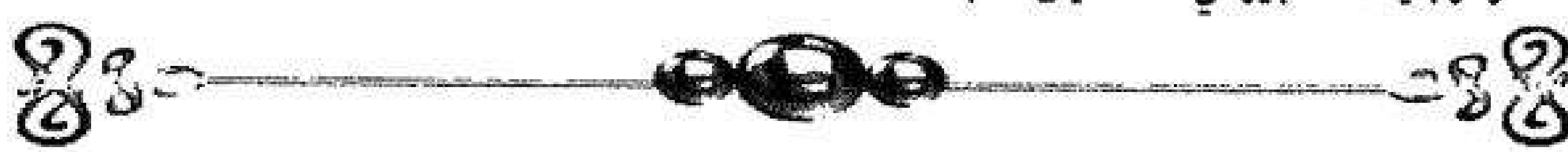


شكل (45) سيكال

Street Crossing ARTIST

وبعد الحرب العالمية الثانية ، تعددت مسارات الحركة الفنية وشهد العالم الغربي تياراً فنياً صورياً، تعبيريا ، سرعان ما تأكدت ملامحه منذ الخمسينات، فالنحت السوبريالي يختلف عن الرسم السوبريالي ولا يتضمن القيام بالتحول من الابعاد الثلاثة إلى البعدين، فكان اكثر تشبيهه بالحقيقة، مثلاً (ساندويجات الهمبركر والصوصج العملاقة) والاشكال الادمية التي تقوم بالافعال اليومية العادية، وكل هذه المظاهر والخداع هي القصد منها مجابهة المشاهد بالتغيرات السريعة، واقناع الجمهور بكل ماهو غريب وطارئ على الحياة اليومية.

وهكذا فأن السوبرياليه تجلت تمثلاتها بآلة التصوير الفوتوغرافي التي تثير الدهشة في داخل المتلقي لدقتها العالية المفرطه في طريقة نقل الصورة لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصورة للوصول إلى مايوازي السوق التجاري وتوظيف الاعلان والدعاية عن السلع، ويسعى التعبير في السوبريالية إلى تسجيل ادق التفاصيل لأظهار الموضوعية العالية في هكذا اعمال فنية.



الفن البصري (*) - الحركي

لقد ظهرت في الخمسينيات تيارات فنية جديدة تجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عند اهداف متشابهة وقد سميت بعدة اسماء مختلفة كـ (الفن البصري)، (البنى المبرمجة) (الفن السبراني) (الفن الحركي)، اما المنطلق الاساس لهذه التيارات الفنية فهي محاولة الفنان في ان يستثمر معطيات الاحساسات البصرية، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يفتش عن الاثر الذي يتركه المشهد المصور على عين المشاهد عبر منظومته الادراكية ويتقصى الايهامات البصرية المظلله للعين، اذ نتج هذا الاتجاه عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، بين ظواهر فسيولوجية واخرى نفسانية وعن ادخال ذلك الجدل العلمي في المجالات الفنية.

لقد تميزت الاعمال الفنيه في الفن البصري *(OP Art)* بأعتمادها التأثيرات المرئية البراقة او المحتدمة التي تنشأ عن تنظيم الاشكال والخطوط، وهكذا اعمال تتطلب تفاعلاً اكثر مباشرة مع المشاهد لان عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل ومع ذلك فاللوحة تبدو كأنها تتحرك او تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاتها.

تمثل النتاجات في الفن البصري مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية التي رافقت

(*) الفن البصري Op Art مصدره (Optical art) : حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من القرن العشرين يحاول فيها الفنان خلق انطباع حركي على سطح الصورة عن طريق الخداع البصري وهي مشتقه من الفن البصري وتسمى بأسمه وهناك من يطلق عليها (الشبكي) نسبة الى (شبكة العين) ومن فنانيها (فيكتور فازاريلي) و (بريجت رايلي) و (جوزيف البرز) .



التطور العام في مجال الرسم والتصوير ومن الممكن ان نتلمسها عند الانطباعيين والفنانين الذين كانت لهم اهتمامات بالتفاعل اللوني والقواعد النظرية التي يتأسس وفقها.

ان الفن البصري انعكست فيه الوجهة الهندسية بخصائص حملت معها المضمون المستقبلي معتمداً على وسائط عقلانية بهدف اظهار التمثل الديناميكي في الشكل، وباتت اثار اللون البصرية والعلاقات الفيزياوية موضوعاً للفن، لقد سعت قدرة التمثل والتصوير الجديد الذي ساهم كعنصر اساسي في تعزيز الفكر المستقبلي والذي حملت في طياته فكرة الحركة، المرونة، السرعة، المقياس الواضح والضخم، ولقد تجسدت هذه التصورات في تشكيل ما بعد الحداثة، وتعد هذه التصورات مستقبلية في ما تحمله من اثارة وايهاماً بصرياً، بل تعتبر عقلانية للفرص المفتوحة الواسعة امام تجارب حسية معتمدة على مصادر ميكانيكية وديناميكية في كل اجزائها وغنية بجماليتها النقية التي تكمن في خطوطها الدقيقة واصبح (الفن الحركي[*] *kienetic art*) يوظف الابتكارات العلمية الجديدة في الفن بتكنولوجيا تعبيريه متطوره.

لقد اعتمد الفن البصري على خداع البصر وقد استخدم تعبير (الفن البصري) لاول مرة سنة 1964 في مجلة (تايم *Time*) والتي تعطي انطباعاً بالحركة عن طريق التكرارت والاهتزازات التي تولدها من خلال تأثيراتها على بصر المشاهد، اما الاشراقة الاولى للفن البصري فأنها تعود للامريكي (جوزيف

(*) الفن الحركي: مصطلح في الفن نشأ في العشرينيات على يد (بوتوشيوني) وتطور على يد (دوشامب) الذي نقل الحركة الى الفن التشكيلي وهذا المصطلح يوناني الاصل اذ ان التقنية الجديدة اعطت تطور للفن الجديد.

البرز)** الذي برمج تجاربها البصرية ولم يلقى هذا الفن اهتمام النقاد والمتلقين حتى فترة الستينيات حين نظم في متحف الفن الحديث في نيويورك ولاول مرة معرضاً للاوب عام 1965 حمل عنوان: استجابة العين وتعتمد الاعمال الفنيه في الفن البصري على تكرار رياضي لصيغة او تشكيل بالالوان الاساسية على امتداد اللوحة لخلق موجات بصرية لونية او تمويهات اهتزازية ومؤثرات بصرية متحركة تستند إلى قواعد المنظور البصري.

وفي نهاية الخمسينات ومع بروز تلك التيارات الفنية بأتجاهات جديدة تنتفع من غياب اللاشكل إلى فن منظم شكلياً وذلك بأعتماد عامل المصادفة، ظهرت حركة في التصوير تعتمد على (خداع البصر *Trompdoel*) اي انه ثمة خطوطاً أو مساحات كونية أو حجوماً منسقة بشكل يوهم الناظر اليها بالحركة، ولقد اطلق على هذا الاتجاه اسم (الفن البصري) اما (الضوء) فقد كان وسيطاً محبذاً للعديد من الفنانين الحركيين ولكن الطريقة التي استخدم فيها تختلف من فنان لأخر، كالتقنيات الجديدة في الفن مثل (تقنية الكومبيوتر)، ويمكن التعامل معها بنوعيات مختلفة من البرامج لاعطاء عنصر الحركة او التكبير والتصغير، وما إلى ذلك من عمليات تجريبية تمتاز بالدقة والسرعة في آن واحد، كما أن الفن البصري يمثل مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية، وما تثيره من ايهامات بصرية قد نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية التي رافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير، ونتلمسها بوضوح اكبر عند الانطباعيين والفنانين اللذين كانت لهم اهتمامات خاصة للتفاعل اللوني، كما نال الفن البصري والفن الحركي الذي ظهر معه اهتماماً مع حلول السبعينيات لكونهما يمتلكان ميزة هي الجمالية مع الرغبة المتواصلة في توظيف ابتكارات

(**) جوزيف البرز: رسام امريكي الماني المولد.



العلم والتكنولوجيا، وللعودة إلى نشاة الفن البصري بعد الحرب العالمية الثانية فلا بد ان ننسبه إلى مصدر واحد فقط، ولا بد ان يكون ذلك المصدر (فيكتور فازاريللي) (*) والذي عمل على البنى البصرية والحركية ، فالحركة بالنسبة له مهمة جداً، و الفكرة هنا هي التشكيل بواسطة التأثيرات البصرية والذي يوجد اساساً في عين الناظر وذهنه وليس على الحائط واكتماله في النظر اليه.

يعد (فيكتور فازاريلي) الاب المؤسس للفن البصري والذي قدم اعمالاً تدخل ضمن مصطلح الـ (اوب) منذ بداية الخمسينيات، أذ اثرت هذه الحركة في اوربا اكثر مما اثرت في امريكا وسادت في الاعمال المبكرة التي ظهرت في الستينيات فيها اللونان الابيض والاسود، اما الآن فأن سلسلة لونية اكبر اتساعاً يتم استخدامها ويضفي استخدام اللونين الابيض والاسود بعض المزايا فالتضاد في الخطوط يصل إلى اقصى مداه وتتعزز قيمه في معظم التأثيرات البصرية المتداخلة.

ويمكن الاشارة إلى ان (فازاريلي) قد اعتمد على المبادىء الرئيسية نفسها للفن البصري لكنه طورها على نحو يتجاوز اللوحة إلى الحياة اليومية لخلق فن له منطلقات بسيطة يمكن تعميمها على نطاق الحياة فأنطلق من المربع والدائرة ليبني علاقات كثيرة عليها وليؤكد شيئاً هاماً هو وجود الحركة وابتعاد الفن

(*) فيكتور فازاريللي(1908-1997) : رائد الفن البصري وفنان هنكاري الاصل بدأ كرافيتياً وتحول الى الرسم عام 1943 ، ولد عام (1908م)، درس الطب ثم ذهب الى مدرسة فنية تعليمية وفي عام (1929 م) كان يدرس في اكاديمية (موهلي) تحت قيادة (الكسندر بورتنيك)، خريج مدرسة (الباوهاوس) من (بودابدست) ، ثم استقر في (فرنسا) وقد بدأ كفنان حر ثم عاد الى التصوير اللوني عام (1943 م) ويعد(فازاريللي) فنانا حركيا .



عن المتاحف والصيغ التقليدية واعادة ربطه بالحياة اليومية وامكانية خلق حركة مبرمجة تعتمد على امكانيات البصر والرؤية وفق تكنولوجيا التعبير.

وهكذا فقد ارتبط الفن البصري بالحركية ذلك ان التكوينات المتلاحقه والمستفزة للبصر تكاد تكون حالة من الوهم الجميل بدينامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لاسقاطات العمل البصرية اولاً والذهنية الايجابية للمتلقي التي تسمح بتعدد القراءات، ثانياً بعد ان تم حثه على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان لأن التعبير لهذا الفن يمتلك الخاصية الديناميه/ الحركية التي تثير الصور والاحاسيس الخداعه لدى المشاهد.

ان الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية بدأوا يفكرون بأنتاج الآت تستعمل الكهرباء وتعطي الاضواء، وشاشات التلفزيون بحيث امكن ان يفكر الفنان في فن يواكب التطورات العصرية في الانتاج الاستهلاكي وهذا ماشجع فئات كثيرة من تطوير هذه الاشكال بحيث يمكن الافادة منها في رفض المفهوم التعبيري للفن والاعتماد على صياغة فن جديد له طابع هندسي وامكانيات التطبيق في الانتاج الواسع، وله امكانات الاستعانه بأحدث الوسائل المتاحة واحدث الطرق التعبيرية المستحدثة.

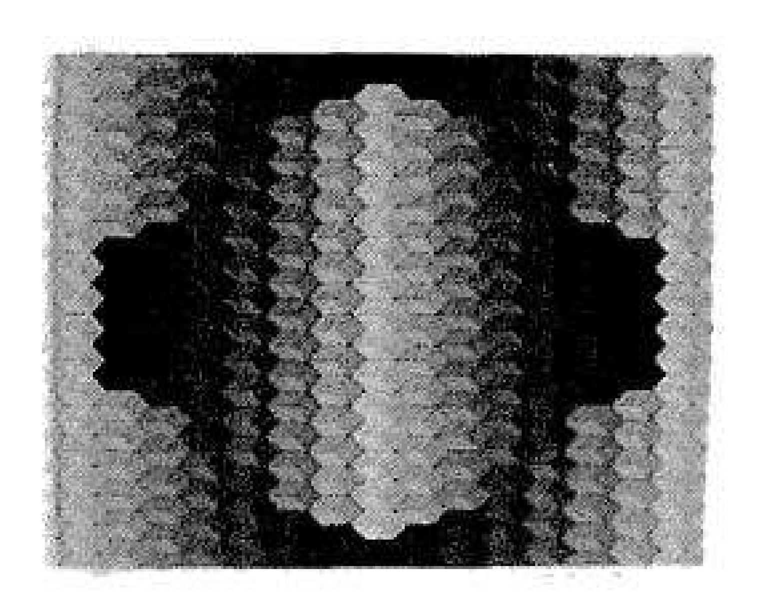
إن العمل البصري يشكل لغة تجسيدية ودلالية تخلق التأثير والاتصال بين خيالين، خيال المشاهد المتفاعل من جانب، وخيال الفنان الذي يقدم إحساسات بصرية من جانب اخر، لذلك ومن اجل تحقيق ذلك الاتصال فقد استخدم الفنان (البصري) أدوات ووسائل ومفردات لغة فضاء بصري جديدة حيث إن أول ما يمكن ملاحظته في هذا الخطاب التشكيلي البصري هو عملية التعامل مع الوهم باعتباره فعلاً إثارياً يعمل على استغلال قدرة المتلقي لإكمال الصورة داخل نطاق العين الباصرة وداخل بنية العقل المدرك، وما عملية الاستغلال تلك إلا آلية





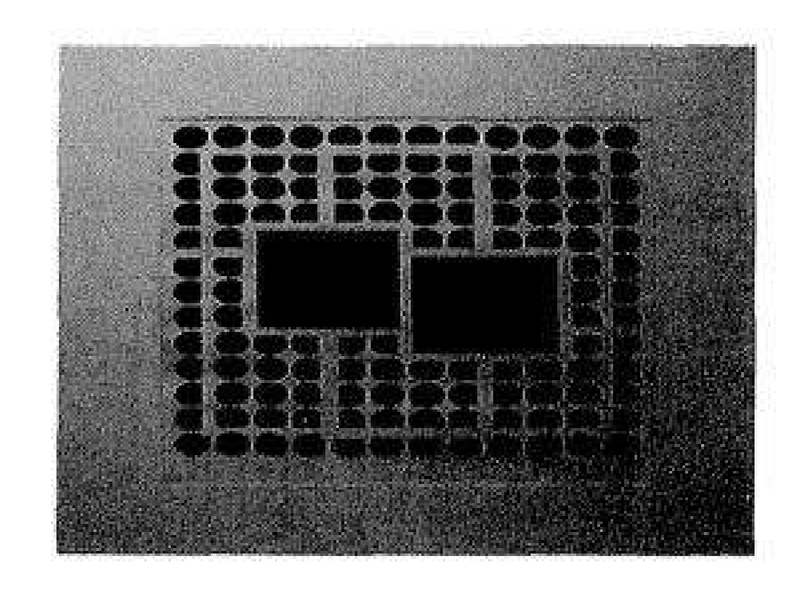
استفزازية لمخيلة المشاهد تدفعه للمشاركة الواجبة في إتمام إنجاز العمل الفني، فمخيلة الفنان تنتج التكوين البصري وتخرجه كبنية ثابتة - العملية الإبداعية تكاد أن تكون في حالة تجميد - تحتاج إلى فعل مخيلة المتلقي لتحريكها وبتعبير آخر لإكمال وجودها البصري أي أن اللوحة البصرية وبعد أن يتم إنجازها فنياً وتقنياً تتعطل عندها مخيلة الفنان (موت المؤلف) ليعلن ذلك التعطيل بدء تشغيل مخيلة المتلقي (ميلاد القارئ) الذي سيكون له الدور الفاعل في تحديد فاعلية الخطاب البصري وأبعاده الجمالية.

لقد استخدم (فازاريلي) تقنية مبسطة تتمثل بتفاعل المساحات السوداء والبيضاء المتجاورة بأيقاعات تنسجم في عين المشاهد، أذ نجد من خلال ذلك ان التعبير التكنولوجي في الفن البصري يعول على جانبين هما (الحركة) و(خداع البصر) وجاء الخداع عن طريق حركة ما في اللوحة، اذ يضعها الفنان لتخطيء المشاهد فيشعر ان عينيه لا تحتملان المنظر فلا وجود لمركز ثابت في اللوحة، والعمل الفني فضاء مفتوح اضافة إلى التداخلات اللونية التي تعطي ايهاماً بالحركة. كما في الاشكال الاتية(46)(47).



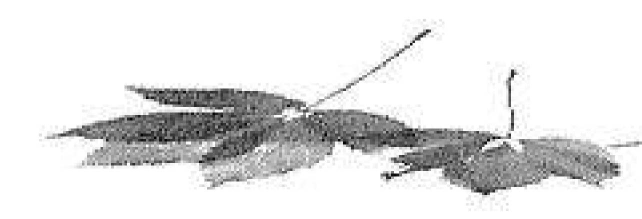
شكل (46) فازاريلي

Belatrix

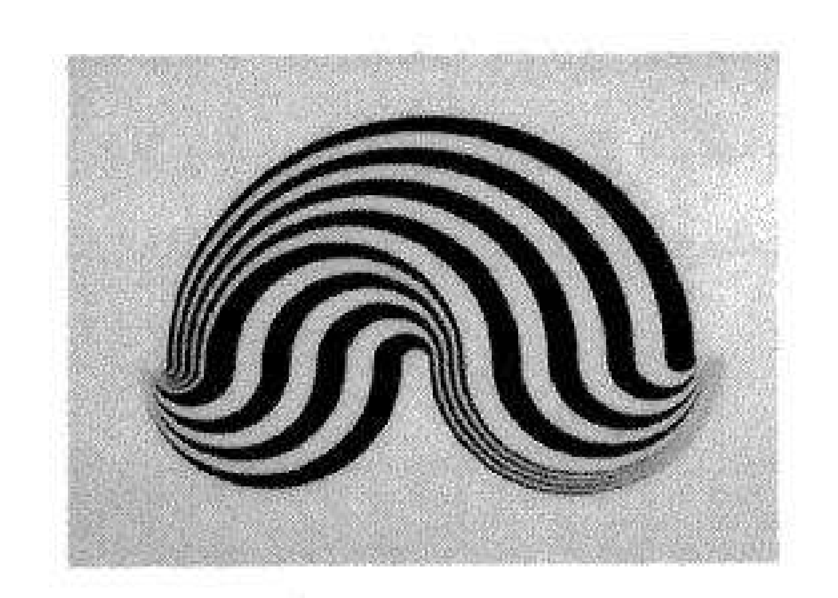


شكل (47) فازاريلي

Screen Print

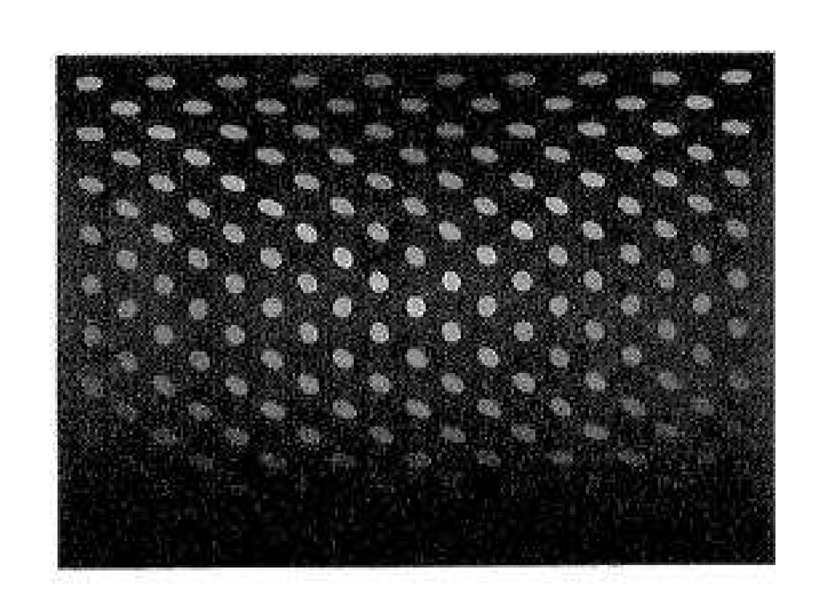


لقد استخدمت اشكال متنوعه للوصول إلى ظواهر حركية من خلال الفن البصري ناتجه من التداخل الذي يولده انحراف الاشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم الذي يقودها إلى العين ومن ألمع فناني الحركية واكثرهم براعة هي الفنانه الانكليزية (برجيت رايلي)(*) التي تمكنت من الحصول على نتاج تكنولوجي بأستخدام وحدات هندسية (كالمربعات والمثلثات) او مجموعة خطوط مستقيمة او متموجه لخلق سلسلة من الصور الملونه المدهشة لجعل سطح اللوحة كله يتحرك، فلوحاتها مفعمة بالحيوية بواسطة الحركات المتزنة وبحثت في تراكيب تعمل على ثنائيات جدلية (سريع/ بطيء، ساكن/ حركي، ضوئي/ معتم) لان هذا يشكل حافزا يميز الطاقة الصورية اضافة إلى ماتعكسه من طاقات جمالية وعاطفية، كما في الاشكال الاتية (48) (49).



شكل (48) رايلي

(القطعه 5)



شكل (49) رايلي

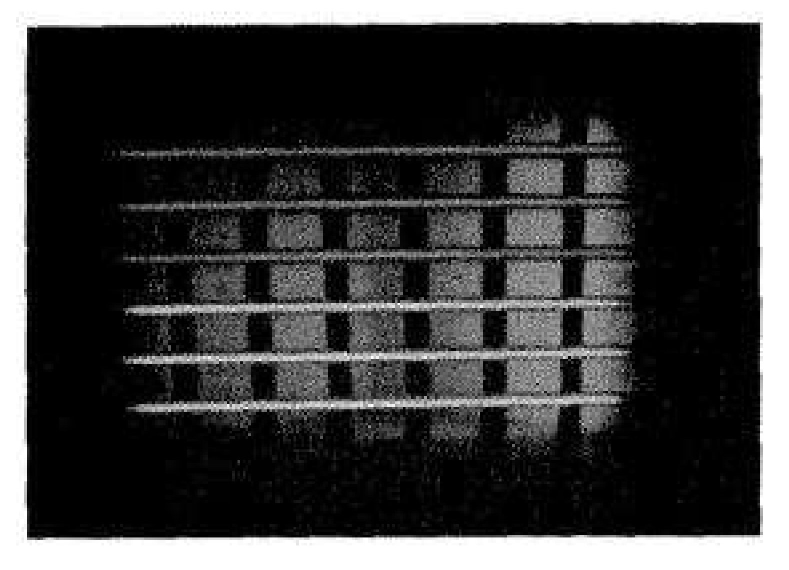
(رمادي 19)

(*) برجيت رايلي: رسامة ومصممة انكليزية ولدت في لندن عام 1931 اقامت معارض عديدة بين عامين 1962 – 2005 وتعد رائدة الفن البصري في بريطانيا .



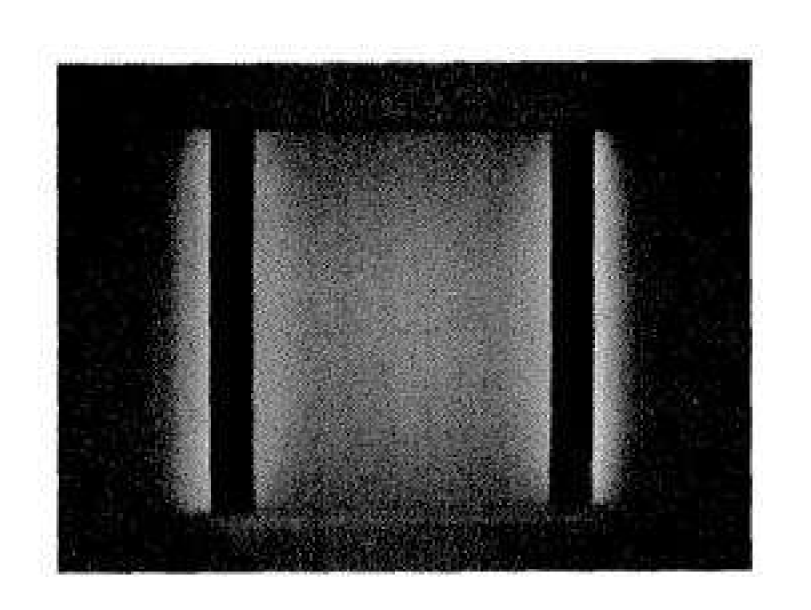
ان مجال الفن الحركي يشمل اعمالاً تدخل ضمن مايسمى بـ (الضو- حركية) التي تجمع بين الضوء والحركة وبفضل ماتوصلت أليه من انطباعات تناغمية – لونية فأن لهذه الاعمال تأثيراً بصرياً رئيسياً تدفع المشاهد للمشاركة الحركية.

ولابد من الاشارة إلى ان بعض الفنانين الامريكيين الذين يستخدمون الضوء في اعمالهم الحركية ومنهم (دان فلافن)(*) الذي اعتمدت على المنتجات الصناعية، أذ قام بشراء مثبتات فلورسنت الجاهزة واختار الشمعة المضيئة كوحدة اساسية لفنه كما في الاشكال الاتية (50) (51).



شكل (50) فلافن

(شموع مضيئة)



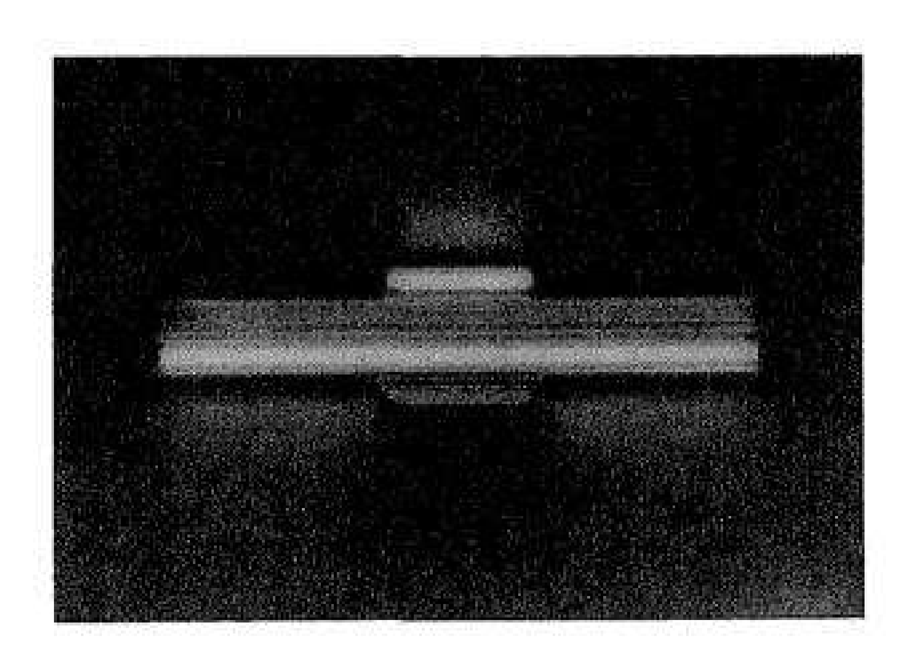
شكل (51) فلافن

(بلا عنوان)

ويمكن القول بأن الوحدة الأساسية لتكنولوجيا التعبير لدى (فلافن) هي الشمعة المضيئة لأنها توصل إلى المتلقي انطباعات تناغمية – لونية – ضوئية لها تأثيرات بصرية على المشاهد، وبهذا عبر التعبير لدى (فلافن) عن سمات التغريب والدعائي (التجاري) والزوال بتقنيات آلية واستخدامات جاهزة لتوظيف التعبير

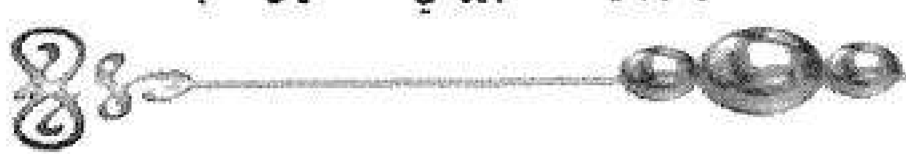
(*) دان فلافن: (1933-) نحات ضوء امريكي ولد في نيويورك.

المبتذل واليومي بتشغيل البصري على سطحه لكسر الرتابة وتوظيف ابتكارات العلم والتكنولوجيا، ولهذا فالتشكيل بواسطة التأثيرات البصرية كما يعده الفنان (فلافن) تعبيراً فنياً منتظماً وشكلياً يتوجب على المتلقي اكمال العمل الفني او انجازه لتحقيق المتعة والدهشة، أذ لا يوجد عمل فني الا في التلقي وقد كان هدف الفنان (فلافن) من وراء ذلك خلق نماذج جميلة لاستثارة الاضطربات البصرية،كما ان استخدام الفنان (فلافن) لوسائل ميكانيكية تعد من نتاجات المجتمع ما بعد الصناعي انما توحي بأنظمة تكنولوجيه لها مغزى أخر يعبر عن كل ما هو صناعي وتقني في الطرح اليومي وهذا ما له تأثير واضح على ذائقية المجتمع ما بعد الحداثوي، اما مشاركة المتلقي في انجاز العمل الفني فإنها تشير إلى موت المؤلف الذي ينجز العمل الفني الذي أصبح تعبيره يتسم بالوقتية والسطحية والزوال فضلاً عن التلاقي بين الإغراض الجمالية والمساعي العلمية تعبيراً عن النزعة التكنولوجية الحديثة.كما في الشكل(52)

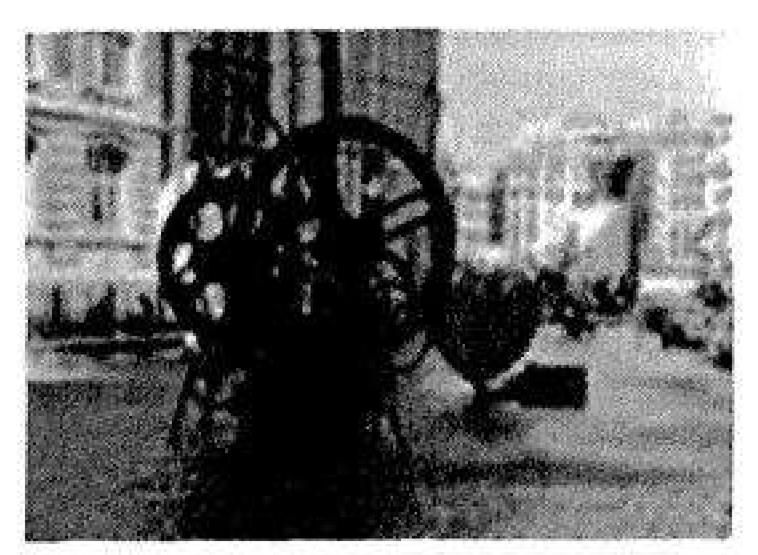


شكل (52) فلافن بلا عنوان

لقد كانت بعض الاعمال الحركية تتكون من الآت هائلة من الحديد والالمنيوم والنحاس مع طاقات حركية موجودة داخلها تجعلها تعمل وتهتز والاعلام

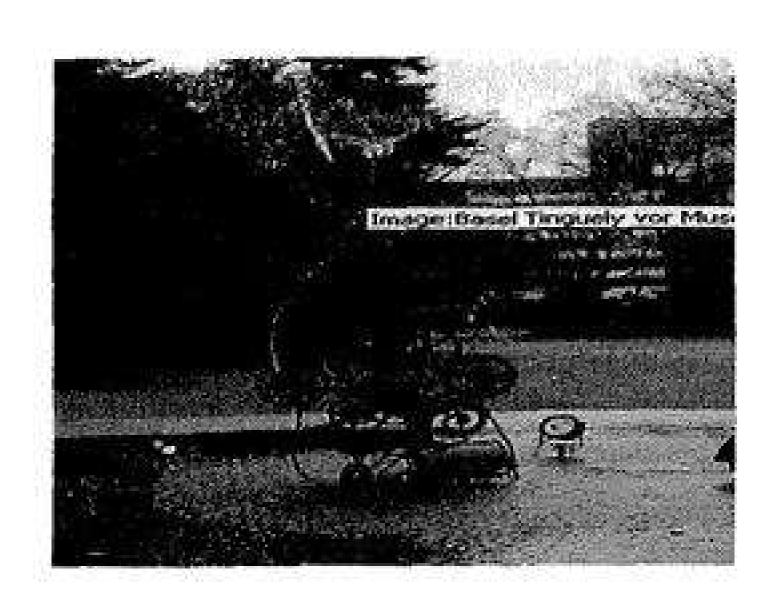


ترفرف والاضواء تومض ومنها ماكنات (تانغلي) التي تدين بالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية) التي انتجها (بيكابيا) في ذروة الفترة الدادائية مابين عامي (1917- 1919) والتي كانت نماذج لمكائن عاطلة لكن ماكنات (تانغلي) ولكن بالكاد تعمل فهي تئن وتتأوه دون ان تؤدي وظيفة ما كما في الشكلين (53) (54).



شكل (53) تانغلي

(ماكنة زائفة)

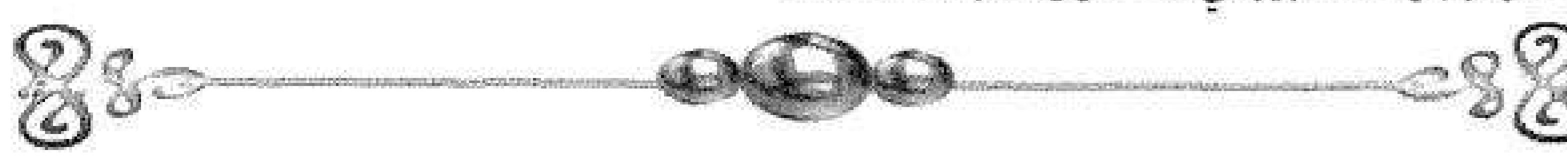


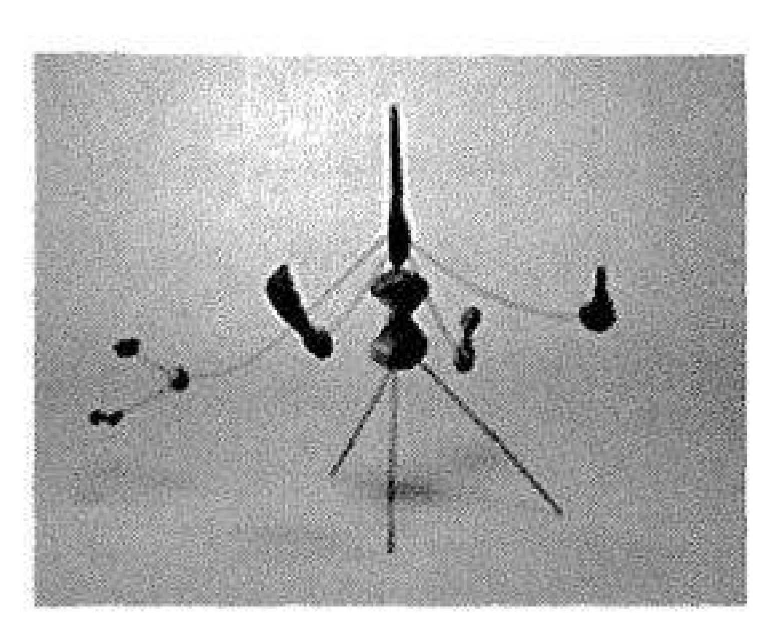
شكل (54) تانغلي

(تانغلي نافورة)

ولعل اشهر الفنانين الذين يرتبط اسمهم بالفن الحركي هو الامريكي (الكسندر كالدر)(*) بفضل اعماله المتحركة التي ترتكز على حركة الاشكال اكثر من اعتماده على الاشكال ذاتها فهي تتحرك على هواها دون ضوابط من قوة ميكانيكية ،أذ تبدو الاشكال عابرة ومتشظية وغير ثابتة فكلما تأرجحت احداها ولدت علامات جديدة مع الاخريات كما في الشكل (55).

(*) الكسندر كالدر (1898 –) فنان حركي امريكي وكان اول نحات امريكي حديث اظهر مقدرة في عمله خلال فترة الثلاثينات في امريكا وأشتغل منحوتات متحركة اثرت في كل انحاء العالم.





شكل (55) كالدر (نجوم ثابته 1942)

استطاع (كالدر) ان يعبر من خلال عمله هذا عن رفضه وتهميشه للثابت والمتحقق في النحت التقليدي (التشبيهي) انه يقدم المهمش والمبتذل، فن المخلفات الصناعية الناتجة عن المجتمع الاستهلاكي (كالاسلاك والرقائق المعدنية) التي تتحرك حركات عبثية على وفق مخيلة تأثرت بقيم النظام الاقتصادي والحراك الاجتماعي والتغيرات السريعة المحدثة ضغطاً على اللاوعي ليتحرر من سكونه ولينتج اشياءه ورموزه ذات المنحى الديناميكي التحولي كعلامات ما بعد الحداثة وهي حقبة الحضارة التكنولوجية والتي امدت الفنان بفيض من النتاجات الفنية، اذ ان منطق الاستهلاك يفترض غياب القمة الابداعية الرمزية والعلاقة الرمزية الباطنية وغياب المكانة التقليدية الرفيعة للتمثيل الفني ليقدم الشيء المستهلك (المادة) بحيث تتساوى مع العمل الفني ليندمج بنفسه في النظام الاجتماعي.

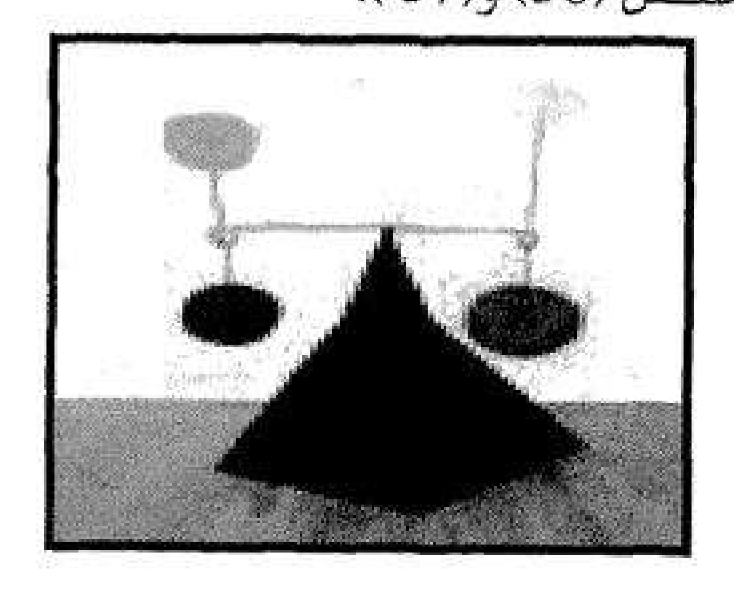
فأعمال (كالدر) المتكونة من رقائق معدنية ملونة متفأوتة الحجم مرتبطة مع بعضها البعض بواسطة اسلاك معدنية ومعلقة من نقطة واحدة وفي حالة توازن جميعها، وان العمل يتحرك انياً بجميع اجزاءه بفعل حركة الهواء التلقائية، فهي إنعكاساً لمجتمع الحضارة الغربية المتقدم ،المجتمع الذي سادت فيه آليّة الحراك التقني والتكنولوجي المتطور من خلال إندماج فعلها التشكيلي



بواقع الحياة الإجتماعية ، ومحاولة خلق خطاب جمالي يشترك فيه المشاهد (المتلقي)، الذي يحاول تركيز بصرهِ على الرقائق المعدنية الملونة والتي تتأرجح محدثة حركات إهتزازية نتيجة تحريكها من أحد الأطراف، فتتغير تكويناتها وصورها مع كل حركة وهذه الاعمال أقرب إلى النحت التجميعي الجديد يقدّم تحولاً في طبيعة البنية التركيبية والهيئات الشكلية المبتكرة من قبل الفنان والمرتبطة مباشرة بالجانب الميكانيكي (الحركي- المستمر) التي تولدهُ الآلة كفكر بات يدخل في جميع الفنون والمنتجات الإستهلاكية التسويقية وكإسلوب غير مألوف يحاول الفنان من خلالهِ إدماج الفن بالصناعة، إذ إن الكثير من المنتجات الصناعية ادخلت عليها لمسات فنية من أجل تشجيع الجانب التسويقي المحفز لتنمية الفكر الرأسمالي المعتمد على الإنتاج والاستهلاك، والرأسمالية في خططها هذهِ حولّت كل شيء إلى سلعة تجارية تقتنى وتباع وتشترى والهدف هو الربح المادي .كما في الشكل (56) و(57).

شكل (56)

كالدر الوجه الابيض

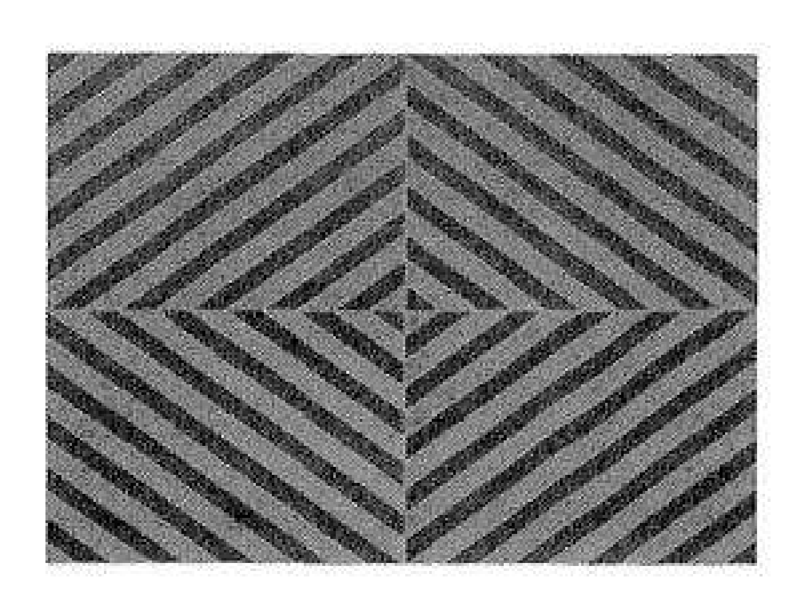


شكل (57)

كالدر هوائي

واخيراً لابد من ان نشير إلى (فرانك ستيلا)، أذ كانت اعماله الاولى قريبة من الفن البصري وتعبر عن نمط جديد من التفكير، فلديه مجموعة من

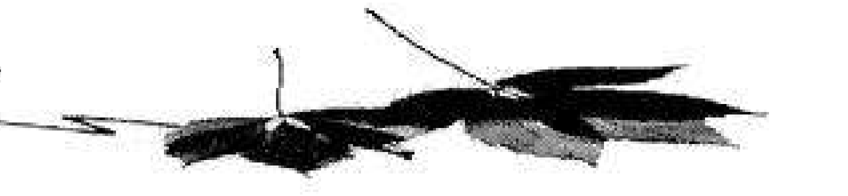
اللوحات مبنية على خطوط او اشرطة مسطحة ومتوازية تغطي مساحة اللوحة كلها وتتميز اعماله الاولى بتعبيرها المميز كما في الشكل (58).



شكل (58) ستيلا (طربوش رقم2) 1964

لقد اكدت الاعمال الفنيه في الفن البصري على التأثيرات الحركية لأن الحركة مهمة بالنسبة اليه لكون العمل الفني الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية انما يوجه اساساً إلى عين الناظر وذهنه وليس على الحائط فحسب بل يكتمل فقط عند النظر أليه أي عند مشاركة المتلقي في العمل الفني، أذ ان هكذا اعمال تجعل من المتلقي شريكاً في اخراج الاعمال الفنية وقراءتها لتتحقق المتعة كما لا يوجد عمل فني الا في التلقي وهذا مايشير إلى (موت المؤلف) عند التفكيكية، موت القارئ الذي ينجز العمل الفني على حساب (موت المؤلف) وهي الفكرة التي لها صداها الواسع في تشكيل ما بعد الحداثة، ولهذا بدأ الفنان يستخدم وسائل مبتكرة جديدة في انتاج الاعمال الفنية لأنهم يصنعون فناً لعصر تكنولوجي يواكب التطور العام ويستغل امكانات تكنولوجية جديدة لأثارة المتعة والدهشة.

ويمكن الاشارة إلى ان الفن البصري هو نظام هندسي ذو حافات حادة وكل الاشكال تنزع إلى ان تكون ذات طبيعة هندسية وتجريدية اضافة إلى



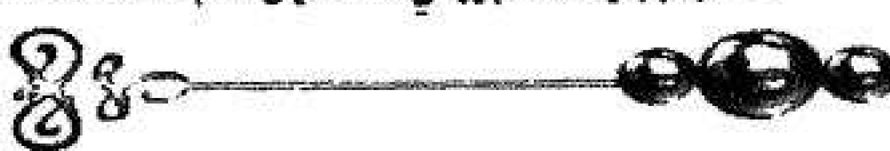


توظيف الوسائل التقنـــية فـي التعبير الفني، اذ أراد (فازاريلي) أن يستعيض بالأشكال الهندسية عن الواقـع المادي التكنولوجي والتقني من اجل إيصال رؤيته الجمالية وان يساهم المتلقي في قراءتها وإخراجها إلى النور، فأعماله تجعل من المتلقي شريك له في إخراج الأعمال الفنـية عن طـريق تفـاعل الضوء المنعكس من الأشكال داخل شبكية عين المـتلقي الذي سـوف يحـس بـحركة هذه الأشكال الفنية.

ان هذا التطور ساهم في انتشار الفن الحركي مع بروز تيارات مختلفة منذ عام 1961 كانت تسعى لان تدخل هذا الفن في الحياة الاجتماعية المعاصرة وادخاله في العمارة وتخطيط المدن، ومن خلال دفع المشاهد للمشاركة جسدياً ونفسيا في العملية الجمالية، فالحركية هي تعبير خاص لعهد الماكنة الذي رمز له (وارهول) وفنانوا البوب فكون فنانوا الحركية صوراً واشكال تتحرك بالفعل وتهتز وتموه وتصدر الصوت شيء يتم التعامل معه فيزيائيا على خلاف الفن التقليدي الذي ينظر اليه ولكن لا يلمس فيشجع العرض الحركي المشاهد على المشاركة وبذلك يحقق المتعة وفهم الحركية، ومع الحركية يتحول الفن من مجرد النظر فحسب او امتاع الفكر والخيال إلى امتاع كلي للمشاهد فالمشاهد قد يشارك في العرض الحركي ويتلمس واحيانا يشم وبذا يكون جزءاً من عملية العرض الفني او جزءاً من اللوحة الفنية ذاتها، وقد دخل الفن الحركي فضلاً عن الآلات والمتحركات الثلاثية الابعاد، اعمالاً تستخدم او تجمع بين الضوء والحركة فيما سمي بالضوء حركي، سواء على مساحة مسطحة ذات بعدين او ذات ابعاد ثلاثة.

ان الاعمال الحركية لا تمتلك سوى خواصها الفيزيقية التي تسعى إلى امداد المتذوق بمادة للمتعة المباشرة او لذة المشاركة من دون ارهاق ومن خلال توظيف بارع للخامات واستخدام الوسائل التقنية في التعبير الفني، وتتميز كذلك

بانفتاح الشكل وامتداده سواء ما تعلق منها باللوحات المسطحة التي تبدو كأنها جزء مقتطع من كل لا حدود له او ما يتعلق بالاعمال ثلاثية الابعاد والتي تمتلك اشكالاً متغيرة بتغير حركة المشاهد وتغير العمل نفسه من خلال حركته ذاته، وبذلك تتغير قراءته باستمرار بالرغم من ان قراءاته تتم آنياً وتستغرق زمن رؤيته لانها لا تحيل إلى مضمونات فكرية معقدة بل تكتفي بالصورة الممتعة فقط، وكذلك عدم وجود مركز ثابت فكل العمل يكتسب أهميته الخاصة وفق نظام حركته الكلية .



حركة الفلوكسس

حركة في الفن بدأت مابين عام 1961- 1962 وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرف وفي لغات غربية تعني الدفق والتغيير، اما معنى *(Fluxes)* في الانكليزي فلها استعمالات مختلفة وتعني (حالة التغير المستمر) ومن فنانيها (جوزيف بويز، ري جونسن، جورج كيج ... وآخرون) فالفنان فيها اصبح انسان عادي لانها ترى ان كل انسان هو فنان في الواقع وكل ماينتجه او يخرج منه هو عمل فني.

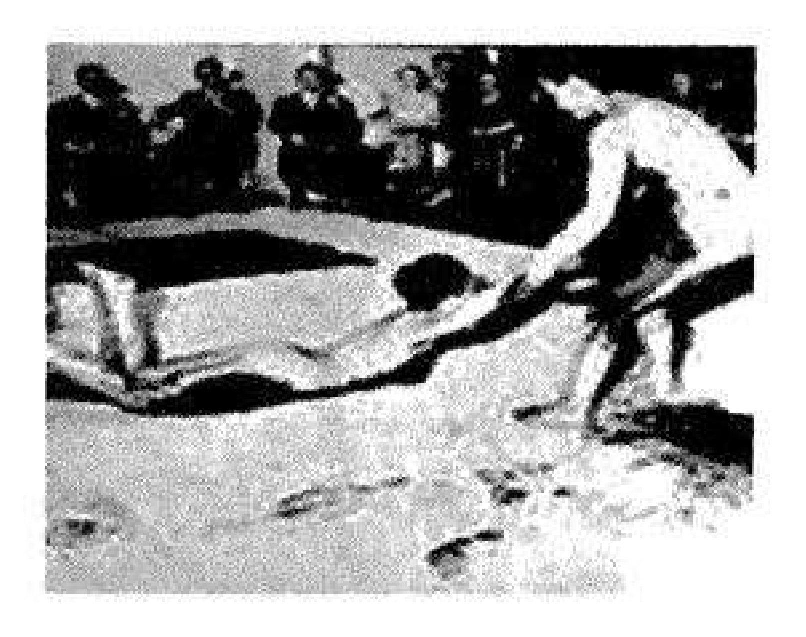
ان حركة الفلوكسس ذات ابعاد غير محدودة شكل قوامها جمع من الفنانين: كتاب سيناريو، موسيقين، كتاب ومن بينهم (يوكو اونو)(*) و(ديك هيفنز) (**) واخرون، اذ كانت الاعمال في الفلوكسس ضد الفن وضد النظام البرجوازي عالجت كل اشكال الانتماء إلى العصر، تلك الاشكالية التي اثارها (دوشامب) عندما حاول ان يؤكد وجود علاقة اساسية بين الاشياء والحوادث اليومية وبين الفن، أذ تعد حركة الفلوكسس امتداد للحدوثية (***) الامريكية التي تعرف بأنظمتها الخارجة عن المألوف لتضم خليطاً من الموسيقى والرقص والتصوير والنحت، ولابد من الاشارة إلى ان الفلوكسس ضد كل مايتعلق بالاتجاهات المتداوله والتي عدت ملكية حصرية للمتاحف وجامعي التحف وضد النظام البرجوازي الذي ينتج فناً محصوراً في طبقه نخبوية تنفصل عن بقية المجتمع

(*) يوكو اونو: فنانه يابانية اشتهرت بسبب الثنائي الذي ألفته مع اعضاء البيتلز "جون لينون".

(**) ديك هيفنز :(1938-1998) كاتب أمريكي من مؤسسي الفلوكسس ساعد في أطلاقها من خلال نشر أعمال الفنانين والتعرف عنهم.

(***) الحدوثية: ممارسة تنعكس من أسلوب مرحي على صلة مباشرة بالجمهور.

والحياة الشعبية فناً يمتاز ببساطته والتعبير عما هو هامشي وزائل. ومن اهم فناني هذه الحركة (ايف كلاين) (*) في فرنسا و(بيرومانزوني)(**) في ايطاليا وكان لفعاليات كل منهم دوراً كبير وممهد لهذه الحركة، فقد لجأ (كلاين) إلى كل شيء يستطيع التعبير به عن قناعته وتبنى طرائق غير تقليدية لأنجاز اعماله الفنية وفي نظره يمكن رسم اللوحة بكل شيء، تحت اليد، بفعل النار على القماشة او بواسطة قطرات المطر او بتوجيه فتيات عاريات ملطخات بصبغة زرقاء ليلقين بأنفسهن على قماشة مطروحة ارضاً شكل (59)، أذ اكد من خلال ذلك على فعالية صنع الفن من خلال ابتكاره لوناً قياسياً له وحده يدعى بالازرق العالمي لـ (كلاين) الذي اخترعه بحل صبغة جافة ونقية من مادة الراتنج البلوري والسولفينات المنسجمة.



شكل (59) كلاين(سحل فتيات)

(*) أيف كلاين(1928-1962)رسام فرنسي ولد في نيس أهتم بالاديان الشرقية ومقولات التأمل الروحي.

(**) بيرومانزوني :رسام أيطالي عرف بفنه الساخر والمفاهيمي كرد مباشر لأعمال كلاين .

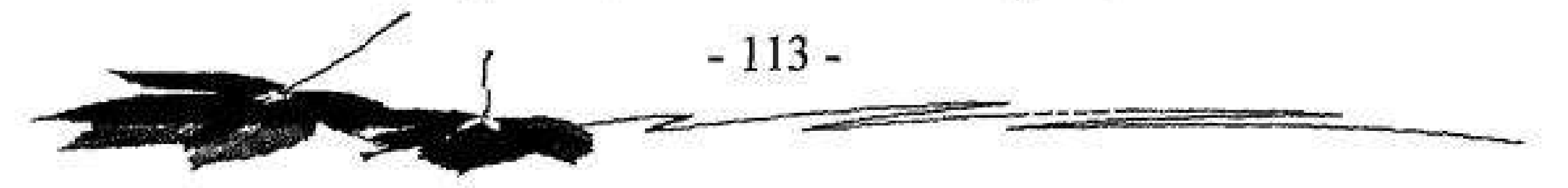


لقد استخدم (كلاين) الجسم البشري كفرشاة لصبغته الزرقاء عبر الورق وقماشة اللوحة، اما نماذجه فتمثل الحضور المادي المؤقت وقبل ان يجمع الجمهور تعزف الاوركسترا سنفونية متعددة النغمات و(كلاين) يرتدي قفازات بيضاء وملابس سوداء ويوجه موديلاته ليصمم شارع، اسطوانه.. على قماشة اللوحة او الورق لتترك التأثيرات المطلوبة.

اما بالنسبة للايطالي (مانزوني) فأن هناك جانبين لفعاليته الاول: تأكيده على العمل ويمكن ربط نظامه التعبيري بالخط المختزل للرسم أذ يقدم سطوح بيض، اكرومية محمولة على مواد تصبح اكثر انخفاضاً مثل كرات القطن وقطع الخبز وقشر البيض والثاني: كل شخص فنان هو حرفي عرضه لفنه فكل شخص وحتى العالم نفسه يمكن رؤيته كعمل فني.

ويمكن الاشارة إلى (جوزيف بويز) (*) فتعابيره بسيطه للغاية لا اثارة فيها للتذوق الفني الجمالي (اطباق بيض، اجهزة تليفون، لوحاته نحاسية اجهزة راسال) وهناك ايضاً: الدم، الضماد، ابر الحقن، عظام وحيوانات مختلفة، فالغرابة لدى (بويز) كانت تطمح إلى التعبير المتنوع والشمولي للاستناد إلى فضاء اكبر من اجل خلق قاعدة لتغيرات راقية متطورة يعتمد في خلقها على التفكير الذي يسبق كل خلق، كل انجاز جديد ومن هنا تبدأ عملية البناء للعمل الفني والفكرة الناشئة في العمل هي نفسها تحفه فنية اعتماداً عل التعبير وقدراته الاستيعابية على الاحساس والارادة، ولابد من الاشارة إلى ان (بويز) ألتحق بالفلوكسس عام 1963 واصبح يدعو إلى قطع فنية مختلطة الوسط ومصنوعة من مواد رديئة، اما مادته المفضلة فهي الشحم وقد حمل قطعة كبيرة من الدهن اراد من خلالها طرح التساؤل حول الثقافة والنحت، وقد اراد من خلال ذلك ابراز

(*) جوزيف بويز :فنان ألماني وضع نظريات حول علاقات الفن ودوره في القوى الابداعية .





سلوكه حول مفارقة بسيطة هي ان الدهن ضروري للحياة وليس مادة مستخدم فنياً، وقد يكون الدهن رمزاً لحركة الفلوكسس، لذلك كانت طبيعة الفن التشكيلي، تنذر بتحولات كبيرة على صعيد الاهتمام بكيفية العرض على حساب ما معروض، فطريقة (التجميع) بوعي وبلا وعي هي بحقيقة الأمر لجوء إلى تكريس تبعية المادة وطرق معالجاتها في لا محدودية المعرفة الجمالية، من جانب، ومن جانب أخر، فإنها تعد بمثابة إزاحة مفاهيمية لكسر القواعد المقيدة للتطبيقات والتجريبات والبحوث الاستدلالية في فهم التصاميم الفنية، وفرز ومعاينة التشكلات والانطباعات فيما بعد التجميع، وتلك غاية ما كانت تصبو إليه حركة الفلوكسس في الفن.

وهكذا فأن اعضاء هذه الحركة رفضوا الاهداف الجمالية البحتة وتنوعت فعالياتهم لتشمل ملصقات جاهزة من صحف وغيرها، ادوات موسيقية صامته، قصائد شعرية، فالحوادث (الفعاليات) التي يقوم بها الفلوكسيين لا يمكن تسويقها مثل السلع الفنية القابلة للبيع داخل القاعات في النظام الرأسمالي لانها تحصل خارج قاعات الفن لتصل تكنولوجيا تعبيرها إلى عامة الناس، فهي تهدف إلى اطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية والسياسية فقد اكدت على فعالية الفن اكثر من التأكيد على نهاية الانتاج الواقعي لموضوعة الفن.

فقد وسعت الفلوكسس مدى التجريب الفني وهدف تعبيرها إلى شيوع المزاح والعفوية بخروجها عن التقاليد الفنية وكل القواعد الكلاسيكية في الرسم والتأكيد على حرية الفنان في التعبير فضلاً عن استخدام الفنان مختلف الاساليب كالسخرية الاحتجاج والمعارضة والتحرر من كل انواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي، فأخذ التعبير يمثل واقعيته من خلال الحدث وعد الجسد وسيطاً او مادة لتمثيل لوحاتهم.

وفي انكلترا انتج (ستيوارات بريسلي)(*) عملا يمتلك خواص مشتركة مع اعمال(بيوز)، اختصاص بريسلي هو خلق الاضطراب وينفر من مواقف الحياة، ومن فعالياته يسجن نفسه في غرفة قذرة مطلية بالطلاء الرمادي او يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدد من الساعات كل يوم اذ ان اعمال (بريسلي)تمتلك افراط في النغمات السياسية الجذرية فضلاً عن النقد الاجتماعي، انها نوع من الاغتراب السايكولوجي والاجتماعي في فن مابعد الحداثة، فاصبح الاغتراب تعبيرا سائداً عن بؤس الانسان في تفاقم النمو الرأسمالي وطغيان مصالح الرأسمالية الاحتكارية، وقد صاغ (هيجل) مفهوم الاغتراب وفق التحديدات الآتية:

أولاً: غربة الانسان عن نفسه، أي الفرد مغترباً عن ذاته، و" يغرب المرء بذلك نفسه عن طبيعته الجوهر ويصل إلى اقصى قمم التطرف في التنافر مع ذاته" .

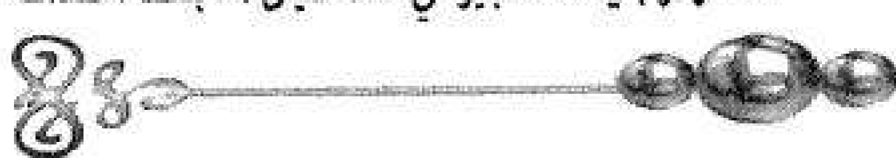
ثانياً: غربة البنية الاجتماعية، وهي الوجه الثاني لغربته وانفصاله .

ان هذه الغربة تتعلق بنوع صلة الانسان بالبنية الاجتماعية سواء كانت دولة او مجتمعاً، وان هذه الصلة تتحقق من خلال انفصال الفرد عن ذاته من اجل الاندماج، ان (هيجل) يطرح فكرة قهر الاغتراب من خلال الاغتراب الذي يعبر عن نفسه بصفة التخلي عن الذات.

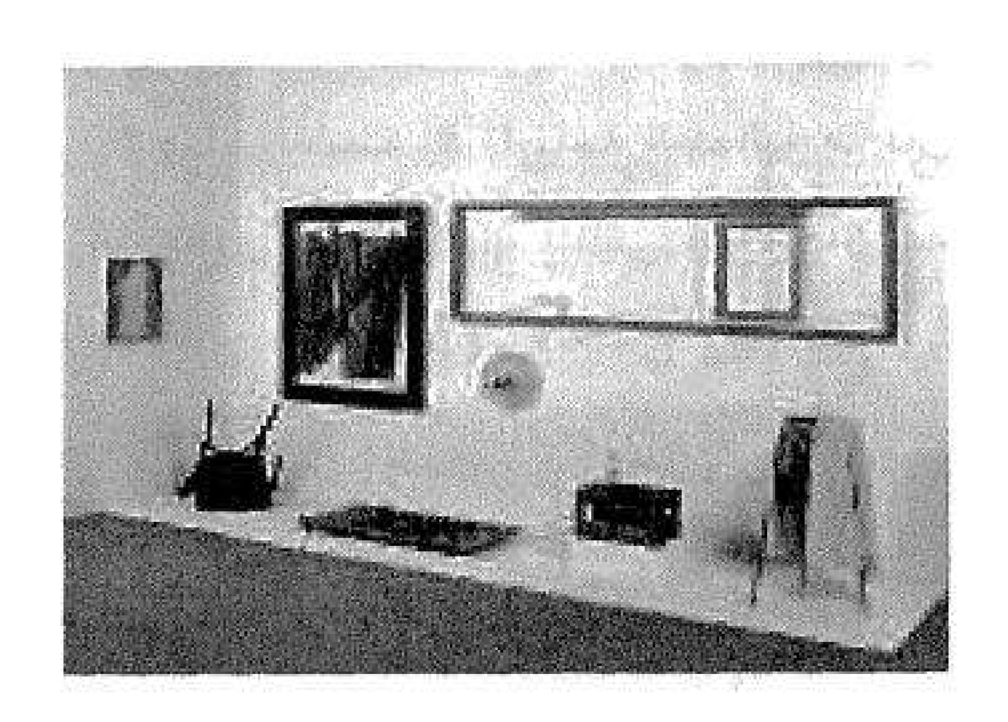
كما يمكن القول بأن الفنان (روبرت فيللو) سعى إلى ترسيخ مفاهيم الفوضى والتجريب تعبيراً عن الاغتراب علاوة على إن نتاجاته هي عبارة عن دادائية مصطنعة في استعمالها للأشياء اليومية والحقيقية تعبيراً عن بؤس الإنسان

(*) ستيوارت بريسلي Stuart Brisley 1933-) احد اهم فناني الجسد الامريكان .

بعد الحرب العالمية الثانية، والشكل(60) يشير إلى موت الفن، أما التعبير التكنولوجي هنا فأنه يشير إلى اللاموضوع لأنها لا تحمل موضوعاً ما بل مجرد استعمالات لمادة الحرب مبعثرة بشكل لا عقلاني فوضوي وعبثي وهذا ما جعل المعطى التعبيري لتشكيل ما بعد الحداثة يتسم بالغرابة كون الإعمال الفنية محوراً للفضائح يسعى تعبيرها إلى نسف المعايير الجمالية وإحداث بدائل جديدة للجمال، ويمكن إن نلتمس في ذلك مفهوم اللامبالاة أي عدم الاكتراث بتلك القيم والأنظمة والتقاليد التي تعد إلى حد ما مقيدة للفنان وتتمثل اعمال الفلوكسس بالتعبير اللاغائي وهذا ما يسمح للمتلقي بالظهور وممارسة فعل القراءة بكل حرية لأنها لا تحمل هدفاً او وظيفة او معنى معين وقد بشر موت المؤلف بميلاد القارئ فأصبح مشاركاً في انجاز العمل واكتماله، وقد عبرت تلك النتاجات عن الممارسات الفوضوية لممثلي حركة الفلوكسس، وعبرت عن مظاهر الأزمة الاجتماعية في الغرب والتشكيك بوظيفة الفن ودوره في الحياة اليومية، إذ إن حركة الفلوكسس اطلقت الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية وأصبح موضوع الفن المعاصر (الرسم والنحت) في صراع دائم بين الرؤية البصرية والوهم وهذا ما مثله (فيللو) فبدت خارجة عن المألوف وتحول العمل إلى مشهد من خلال معطيات تعبيرية غير محددة الأطر فهي اهتمت بالمتلقي وسعت إلى تدمير الوجود المادي للعمل الفني ونقله إلى المجال الفني التشكيلي الأدائي، فيصبح التعبير في العمل الفني متنوعاً ويستند إلى فضاء اكبر لخلق قاعدة لتغيرات راقية لذلك يتمتع العمل بالنسبية وينفتح على قراءات وتأويلات عدة وأي شيء يمكن ان يكون صالحاً للعرض والاستثمار الفني لان تشكيل ما بعد الحداثة تسعى من خلال آلياتها التعبيرية إلى صرف الناس عن قيم الجمال المثالية وابتعادهم عن قيمة العقل بنتاجات فنية ذات بنى سطحية تناهض التقاليد المتوارثة، ويؤكد التعبير في عمل (فيللو) على المغايرة والاختلاف والعبث

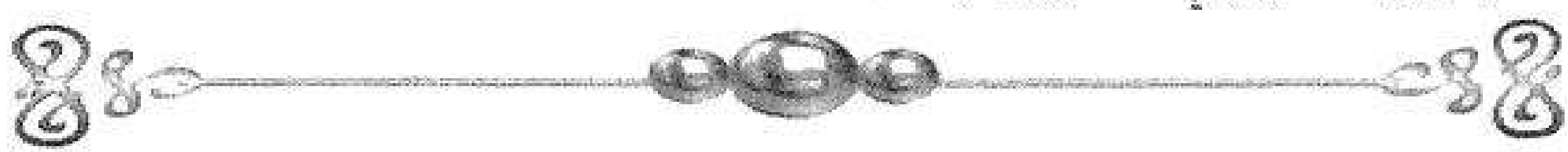


واللامعقول ضمن منظومة تخيلية تشتغل مع الاستفزاز والقبح وذلك لاستفزاز وعي المتلقي بكم من التأويلات متطورة.

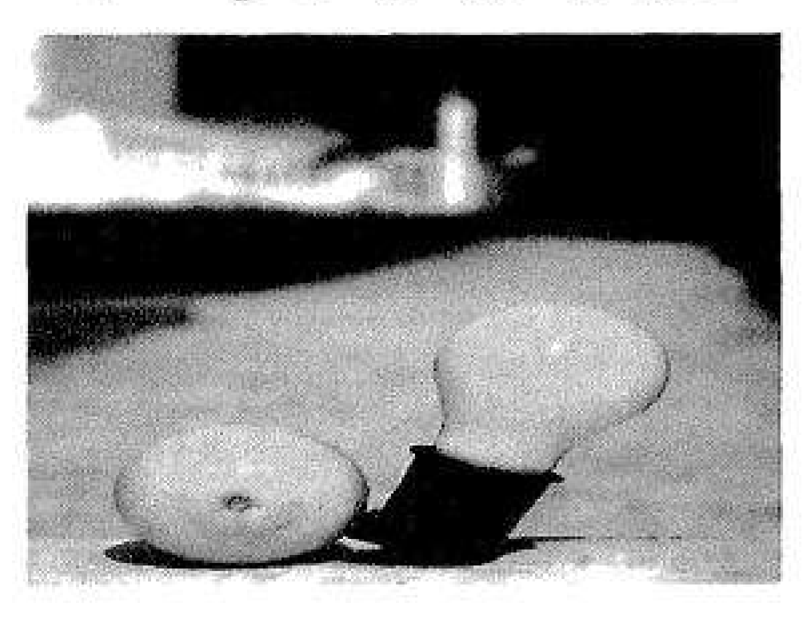


شكل (60) فيللو سبعة استعمالات لمادة الحرب

ويقول (جوزيف بويز) بإن (حركة الفلوكسس كان المراد منها أن تطهّر البرجوازية من المرض ومن الفن الميت، وتزيد من الطوفان الثوري في الفن وما ضد الفن وتعزز كذلك من تجـمع كوادر الثورات الثقافية والاجتماعية والسياسية في جبهة عمل موحدة) لذلك حاول (بويز) ان يوظف أفكاراً جديدة تعبر عن الذات وبمعطى تعبيري يوصل مفاهيم الذات إلى الأخر، ولابد من الإشارة إلى أن هذه النتاجات تفصح عن التعبير النسبي للقيم والمسميات لترسيخ التعددية وعدمية القيم وهي إزاحة مفاهيمية تكسر القوانين والقواعدالمقيدة، وقد عمد (بويز) إلى استخدام مواد كالمصباح تتصف باللااستمرارية واللاديمومة وهذا ما جعل أعماله تستهلك بسرعة وتسخر من العالم الخارجي ،اذ أكد (بويز) على مفهوم الحرية في الفن ويمكن بلوغها من خلال التعبير الابداعي وكثير من اعماله لا تفسر عقلانياً، ويرى (بويز) بأن حركة الفلوكسس تزيد من الطوفان الثوري في التعبير الفني وما ضد التعبير الفني فالحوادث والفعاليات التي يقوم بها

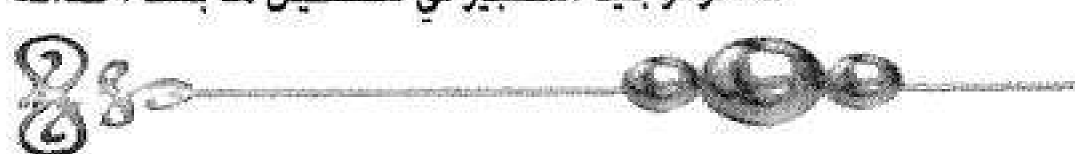


الفلوكسسيون وخاصة (بويز) لا يمكن تسويقها مثل السلع الفنية القابلة للبيع داخل القاعات في النظام الرأسمالي لأنها تحصل خارج قاعات الفن لكي تصل عامة الناس، ولذلك فأن تشكيل بعد الحداثة يعتمد على أحداث الصدمة والمفاجئ والدهشة لإحداث خلخلة في المساحة الجمالية ما بين النص المكتفي بذاته والنص غير المكتمل ألا بمساهمة المتلقي ولهذا فأن عمل (بويز) شكل (*61*) نابع من ذاتية الفنان ويمثل صورة من المجتمع الاستهلاكي المعاصر .



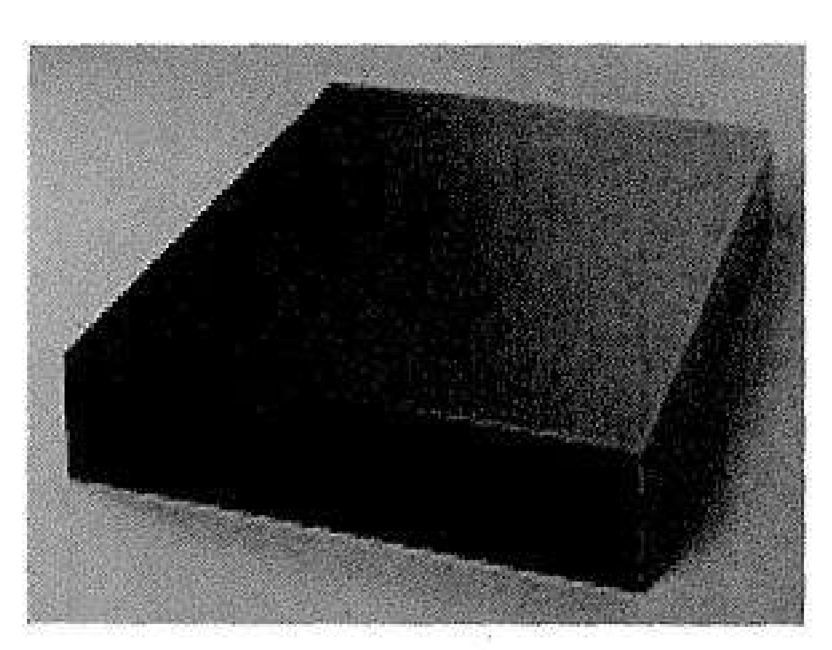
شكل (*61*) بويز *Capri Batterie*

إذ يبدو التعبير في هذا الشكل غريباً وغير مألوف لكنه من عناصر بسيطة للغاية لا أثار فيه للتذوق الفني الجمالي، ولذلك فأن ما قام به (بويز) على بساطته يفسر ما تسعى إليه الفلوكسس للتعبير من خلال سلوك ممثليها عما هو زائل ورخيص للحث على التعبير الفوضوي ورفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون وبين الفن والحياة للدعوة إلى التجنيس والإفصاح عن مفاهيم جمالية جديدة لها تعبير يجهض من قدسية الفن.



فن الحد الادنى (الفن الاعتدالي)

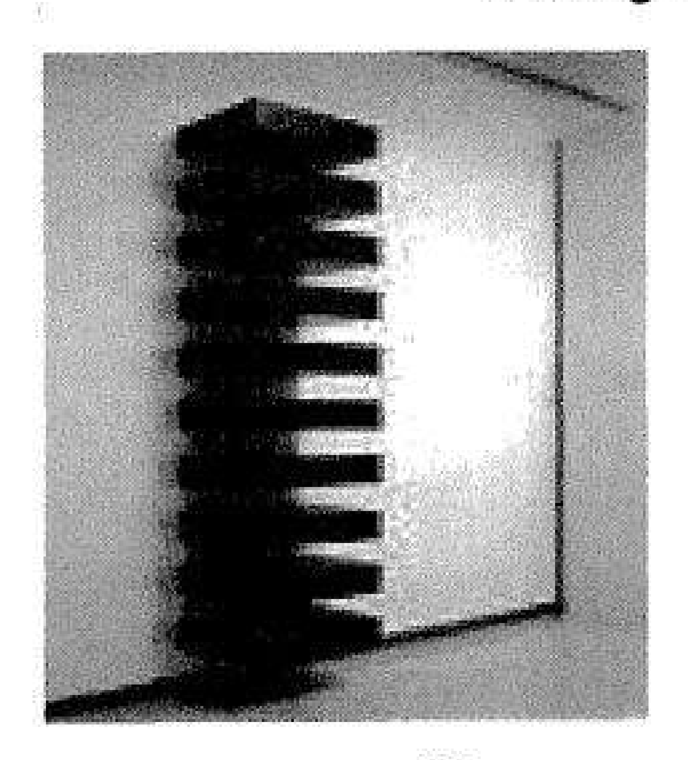
ان ردة الفعل على التعابير العبثية والفوضوية لجماعة الفلوكسس قادت الحركة الفنية في السنوات الاخيرة من الستينيات نحو رؤى تكنولوجية جديدة غايتها العودة إلى النظام والتقيد بنوع من الشكلانية، موجة اطلقت فن (الاختصار) ومن اهم دعاتها (دونالد جود) الذي تخلى تدريجياً عن التصوير ليتحول إلى النحت، وقد وجد (جود) انه مهما بلغت اللوحة من التجريد والبرودة كان ايحاؤها بالمدى الفضائي معدوماً وفن النحت في نظره هو البديل لأنه اكثر جذرية ويقوم على المساحات والاحجام الهندسية. كما في الشكل (62).



شكل (62) جود بلا عنوان

وبهذا يحاول (جود) ان يقدم تعبيراً جديداً للعالم وفق رؤية ومفهوم ما بعد حداثوي، فيصبح الأثر الجمالي مجرد سطح بلا أعماق يطرح مخاضات من اللعب الحر تتشكل فيه منظومة من العلاقات والعناصر واللقى الجاهزة بطرق جمالية وبمعطى تعبيري مغاير للواقع، فيصبح العمل الفني خارجاً عن السياق الواقعي ويزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم وبتعابير تؤثر فيه أشد من غيره بفعل اختلاف سننه النصية عن سنن المتلقي التأويلية، أذ أن (جود) ما عاد التعبير عنده يشتغل مع العمق والبؤر المركزية لأنها تتماهى بالشيئية بوصفها شيئية واقعية، فنتاجات

(جود) مستوحاة من الواقع بأيقونات تعبيرية تقطع صلتها مع كل ما هو مقدس وما ورائي اعتماداً على الاختلاف والمغايره والاشتغال مع المنظومة الخيالية الذاتية التي تكسر تراتبية الأنساق العقلية وتمثل انزياحاً لكل تعبير شعوري وإرادي وعقلي في خارطة التشكيل البصري كما تمثل استفزازاً للمتلقي على مستوى الذائقية. لقد عرف الفن الاعتدالي بفن النحت وهذا يعني انه لا توجد فوارق مابين الرسم والنحت كما ان له مسميات وتوصيفات شتى كرس فيها على الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء وفي جميع الحالات كانت توضع اعمالهم النحتية مباشرة بدون قاعدة على الارض او تعلق على الجدران، وقد وصف (جود) بالهيكلي البنائي المتطرف بسبب البساطة الجذرية لأجسامه ذات الابعاد الثلاثة وافضل نحت له بـ (بلا عنوان) يتكون نظامه التعبيري من سلسلة صنادق حديدية مرتبة بشك عمودي على الجدار ويشير (جود) إلى ان ترتيب الصناديق كان ليس عقلانياً. كما في الشكل (63).



شكل (63) جود (بلا عنوان)

يحاول الفنان الاعتدالي بشيء من الغموض ان يحقق شكل بصري ما يحوله الفلاسفة إلى كلام: دراسة الظواهر هي في اساس الاختبار تصوير منهجي

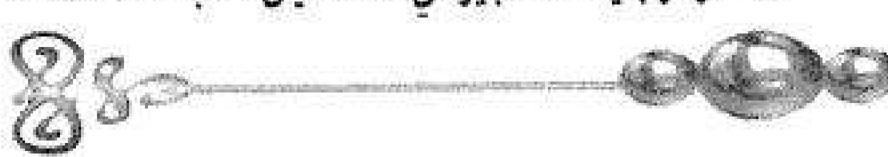
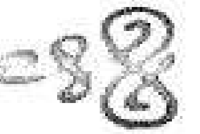


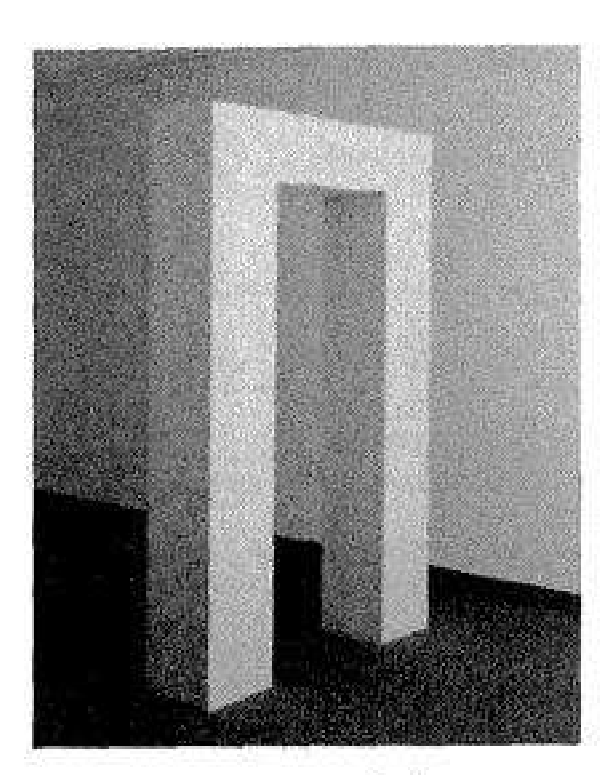
منصف ومعد تبعاً لنظام (لاورنس اللوداي) فالاعمال النحتية ثلاثية الابعاد المكعبات لـ (دونالد جود) تتميز تحديداً:

1. التجريد الكامل.
2. البساطة.
3. الوضوح.
4. ضد الخيال
5. تمتاز بدرجة عالية من الاتقان.

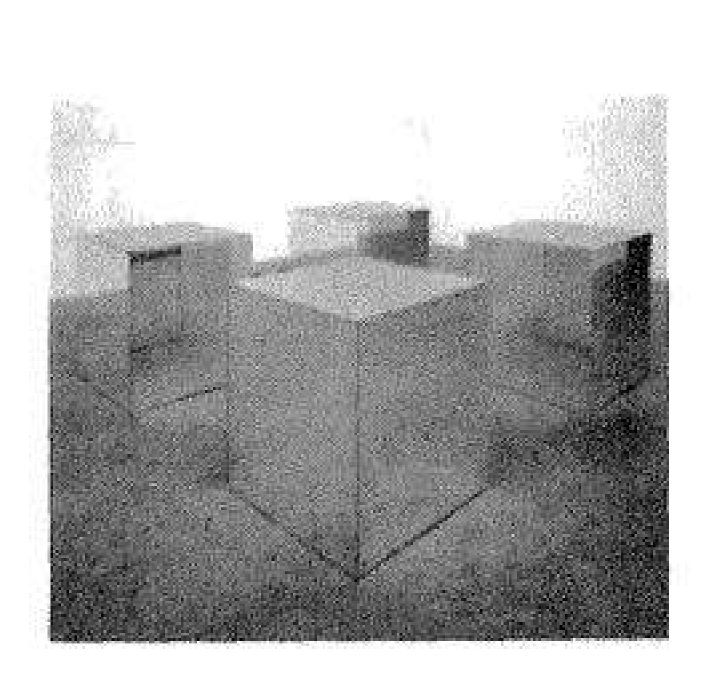
اما (روبرت موريس) فقد طور ما يسمى بنحت الشكل الفراغي، أذ استخدم ابسط الاشكال المفهومة والواقعة ضمن مدارك الناس العاديين كالطابوق والجدران والعتلات والمكعبات واي شخص يمكنه فهم الشكل الكامل للهيكل او العمل واستحضاره ذهنياً وحتى وان كشفت حركة البصر عن بعض او كل اجزائه ،اذ إن (موريس) طور ما يسمى بـ (نحت الشكل الفراغي) بأستخدام ابسط الأشكال المفهومة والواقعة ضمن مدارك الناس العاديين كالجدران والحبال والطابوق وغيرها وأي شخص يتمكن من فهم الشكل الكامل للعمل واستحضاره ذهنياً، ولابد من القول بأن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحولات الشكلية والتي تمثلت بتحول المدى الفضائي او زواله نتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلي عن علم المنظور والإيهام بالعمق لذلك فأن الطابع اللاشخصي للهكذا اعمال يتجلى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء وهذا ما يؤكده سلوك الفنان (موريس) الذي يوكل أمر انجاز عدد اكبر من أعماله إلى مصانع او محترفات، وأصبح الفن (شيئاً) يناقش فقط بتعابير ملازمة له ومرتبطة به وهذا يعكس تطور حركة المجتمع في طرح نوع من التعبير الشكلاني بعيد عن الفن التقليدي ويطرح افكار اختزالية حاملة في صورتها التحول في دلالات التعبير للدلالة عن قوة ارتباط (موريس) بالجوانب

التقنية والتحولات الصناعية، لان الإطاحة بتمركزات الخيال والمضمون اشاعت روحاً انقلابية متمردة على التقاليد المتوارثة واستعاضت عنها بتمركز امام الشكل التصغيري المجرد إلى أخر مرحلة من التجزئة (الاثر الاصل) حتى يزاح الاصل شكلاً ومحتوى ويدفع به إلى الهامش ويتمركز الاثر الذي هو ادنى واصغر مستويات البنية، فالفنان (موريس) في تعبيره هذا لا يرنو إلى تحديد مديات العمل وفضاءاته بل يريد ان يبين تجربة الفنان ووعيه وعلاقته مع العالم والعمل الفني الذي يقوم على اساس اللاشيئية واللعب الحر والاستغراق في التغريب والتعبير عن اللامألوف اتحدت جميعها في تعبير مناهض لنموذج العمل الفني الأمثل المكتمل بنفسه والقائم بذاته، إذ إن العمل التشكيلي المنتمي إلى تيار الحد الادنى في الفن يثير تعبيراً فنياً واعياً وحاداً بالزمن الذي نقضيه امامه وننفقه في تأمله لان تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل وإدراكه لحضوره الذاتي أي ان معنى العمل يعتمد تفسير المتلقي معلناً عن موت المؤلف وميلاد القارئ، والتغريب الذي قدمه (موريس) يعمل على هدم المعنى وعلاقاته الموضوعية واصبح التعبير الفني ذا صلة مباشرة بالذات وينتهي بالادهاش المعرفي .كما في الشكل (64) و(65) و(66).

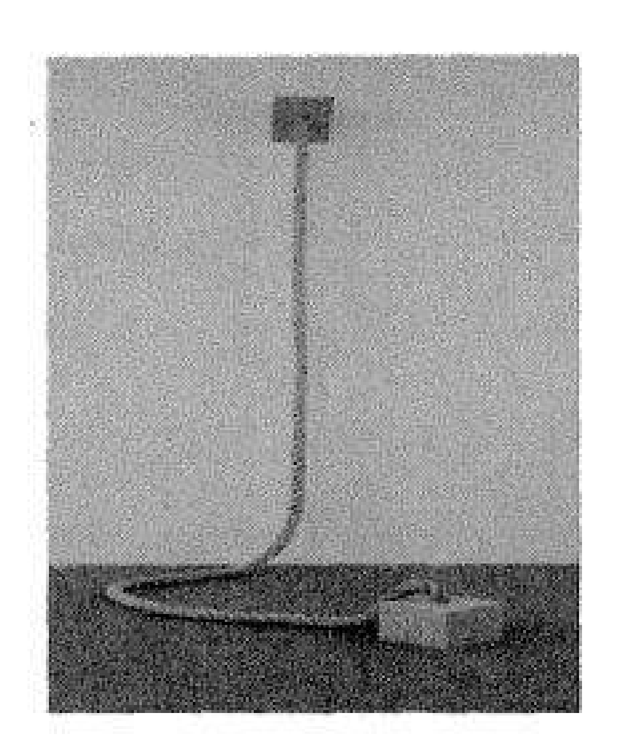





شكل (64) المنيوم مصبوغ



شكل (65) بدون عنوان



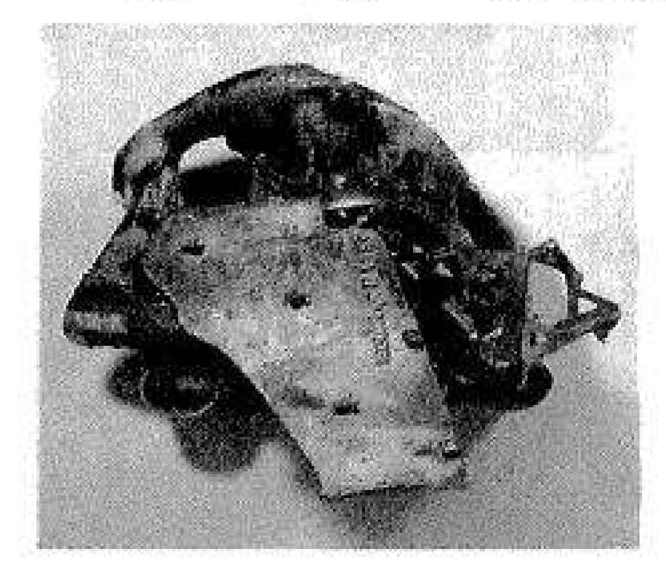
شكل (66) موريس (قطعة حبل 1964)

وهكذا فأن التعبير في الفن الاعتدالي يقترب من الحداثة اكثر من بعض مفاهيم وطروحات ما بعد الحداثة لأن الفنان الاعتدالي ينطلق من التحولات الشكلية كما حصل في مجال التصوير في التكعيبية وتيارات الفن اللاحقة ،أذ ان هذه التحولات تمثلت بتحول المدى الفضائي او زواله للتركيز على سطح اللوحة

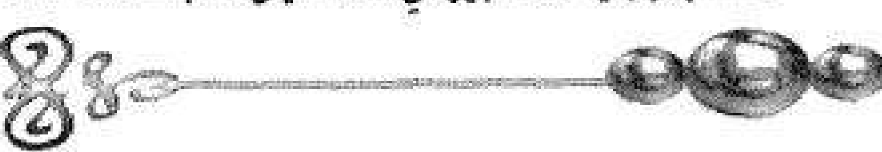
والتخلي عن المنظور والايهام بالعمق، وقد استخدم فنانوا هذا الاتجاه مفهوم الاختزالية كمرجع او تصوير جمالي وتميزت اعمالهم بأستخدام مواد بسيطة كالخشب او القماش او الزجاج.

وهكذا فالطابع اللاشخصي لهذه الاعمال يتجلى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء وجعل الفن الاعتدالي او الاختزالي (فن الحد الادنى) من النحت محور نشاطه ليناهض عبثية وفوضوية الفلوكسس بأسلوبها الاختزالي، فأعتماد هكذا طروحات تلتصق باللاموضوع واللامعنى والصناعي والشعبي، قد فسح المجال للثقافات الجماهيرية بأختراق الفن التقليدي ليفهمه المتلقي دفعة واحدة لبساطة ووضوحه وتجريده الكامل.

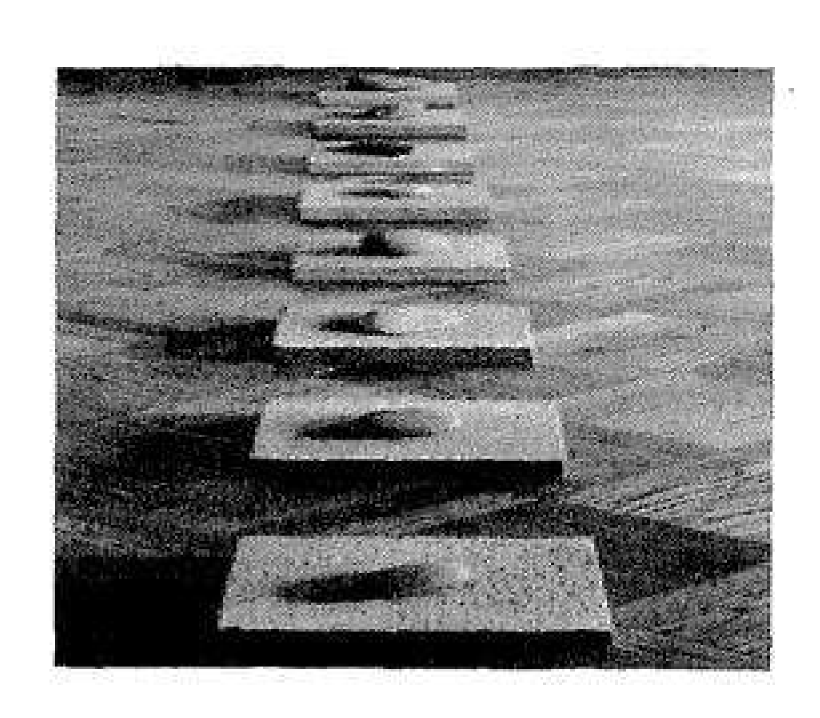
ولابد من ان نشير إلى (فرانك ستيلا)التي حددت اعماله اساليب الفن من خلال التأكيد على ان الاشياء تبقى حقيقية كما تم صنعها ليتحرر الفن من التقاليد المتعلقة بالرسوم التجريدية التي انتقدها (جود) ودعا إلى ترسيخ وعي من نوع جديد يتعلق بالفن والنحت بشكل خاص كما اعتمد طراز جديد وغير مؤلوف مبني على اسس مبسطه تؤلف وحدة تكوينية لها خصائصها وموضوعاتها عن طريق ضمها بعضاً إلى بعض كما في الشكل (67)



شكل (67) ستيلا حكاية من الحرب الخيرة



وهذه الأعمال الفنية هي إما مجموعة من العناصر المتفاوتة الأحجام تنطلق من شكل أساسي لتصيغ منه أشكالا متنوعة وإما مجموعة عناصر تتكرر وتعرض بحيث إن العين ترى فيها ايهامات بصرية متنوعة وإما قطعة واحدة، وفي جميع الحالات توضع هذه الأعمال النحتية مباشرة بدون قاعدة على الأرض أو تعلق على الجدران، وإن ما يميز هذه الأعمال ضخامتها وبرودتها وحيادها الجمالي المطلق كما في اعمال (كارل اندريه) الذي استعمل تعبير (ماوراء الاستوديو) وبدأ بكسر مفاهيم التبريرات التقليديه التي تشد النحات إلى مشغله وقد كان (اندريه)اول من نقل فكرة النحت إلى الهواء الطلق والباحات لعرضها.كما في الشكل (68)



شكل (68) كارل اندريه ثمان طابوقات

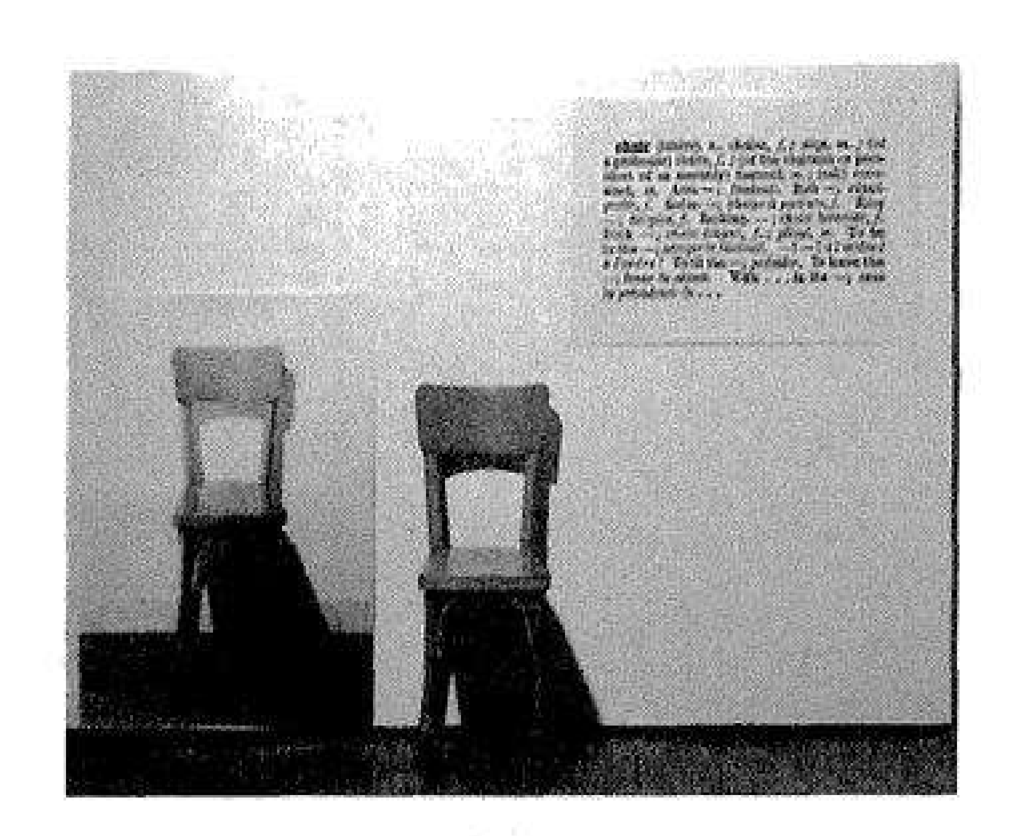


الفن المفاهيمي (*)

فن يعنى بنقل الفكرة او المفهوم للشخص المتلقي وقد برز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات وقد استعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) لكنه استعمل بنظام مختلف من قبل (جوزيف كوسوث) وجماعة (الفن – لغة) ويشير مؤيدو هذا الفن بأن الانتاج الفني يجب ان يخدم المعرفة الفنية وان الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه ذلك ان الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح او المقاله التي تحيط فيه، كما ان المفهوم في الفن المفاهيمي هو الجانب الاكثر اهمية في العمل الفني ثم تتخذ القرارات اولاً وبعدها يكون التنفيذ آلياً وتصبح الفكرة هي آلالة التي تصنع الفن. وهذا ما حدث بالفعل مع أعمال الفنان (جوزيف كوسوث) ففي لوحته (كرسي واحد وثلاثة كراسي- 1965) والتي تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء، وصورة كرسي، وصورة فوتغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس. طرح الفنان على مشاهديه السؤال الاتي: في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء: في الشيء ذاته ؟ أم في ما يمثله ؟ أم في الوصف اللفظي له ؟ أو إن كان بالإمكان التعرف عليها في أي منها إطلاقا كما في الشكل (69).

(*)الفن المفاهيمي : هو حالة تحويل فكرة معينة وجعلها ملموسة أي ادخال عملية القراءة في سياق الفن البصري وتحويله الى فن ثقافي فلسفي علمي ووجودي.

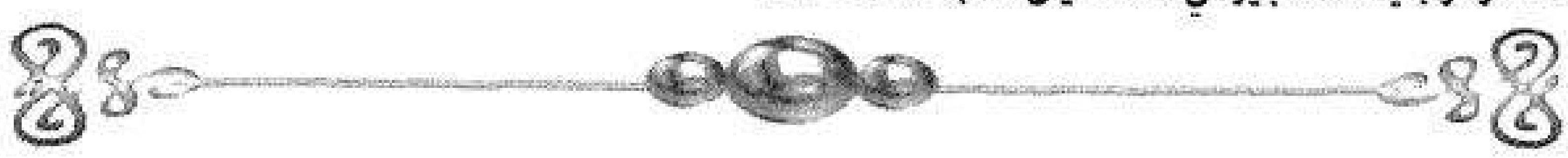


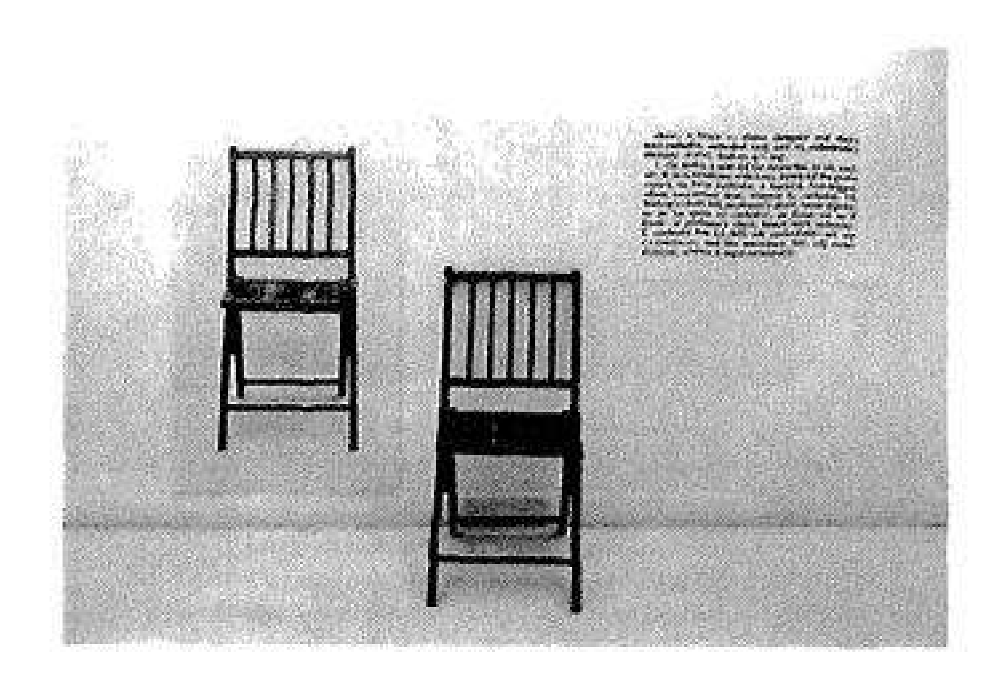
شكل (69) كوزوث كرسي وثلاث كراسي

وفي عامي 1965 – 1966 برزت اعمال فنية ليست لها وظيفة او غرض او انها تتعلق بموضوع معين ولا تملك رسالة ولاتحدد سوى نفسها تحت عنوان (الفن المفاهيمي) او فن المفهوم الذي ينطلق من اتجاهات فكرية تحاول دمج الفن بالحياة وهكذا رؤى قادت الفنانين إلى تخطي اللوحة والتصوير في التيارات الفنية السابقة (البوب ارت، الاوب آرت والواقعية الجديدة) وادت إلى ظهور اعمال فنية في تجمع كبير تحت اسم (مفهوم) في معرض اقيم في المانيا وتوالت بعد ذلك المعارض التي شارك فيها جمع من الفنانين.

لقد اصبحت التعابير لأي عمل فني تتشكل بوضع اسئلة تفترض تأثيرها في زمن العرض ومدة الاعداد له واصبحت تجارب (فن المفهوم) تشخص لأعادة تعريف الفن وقد رافقت عروضها الكثير من النصوص النظرية ومساهمات يمارسها الجمهور بمشاركته للفنان، كما فعل الفنان (جوزيف بويز) الذي عد فكرة العرض او طريقة اخراجه هي بمثابة عمل فني ايضاً والامر ايضاً مع فن الجسد الذي سعى للتواصل مع المتلقي عبر تأكيد مشاهد حقيقية للجسد.



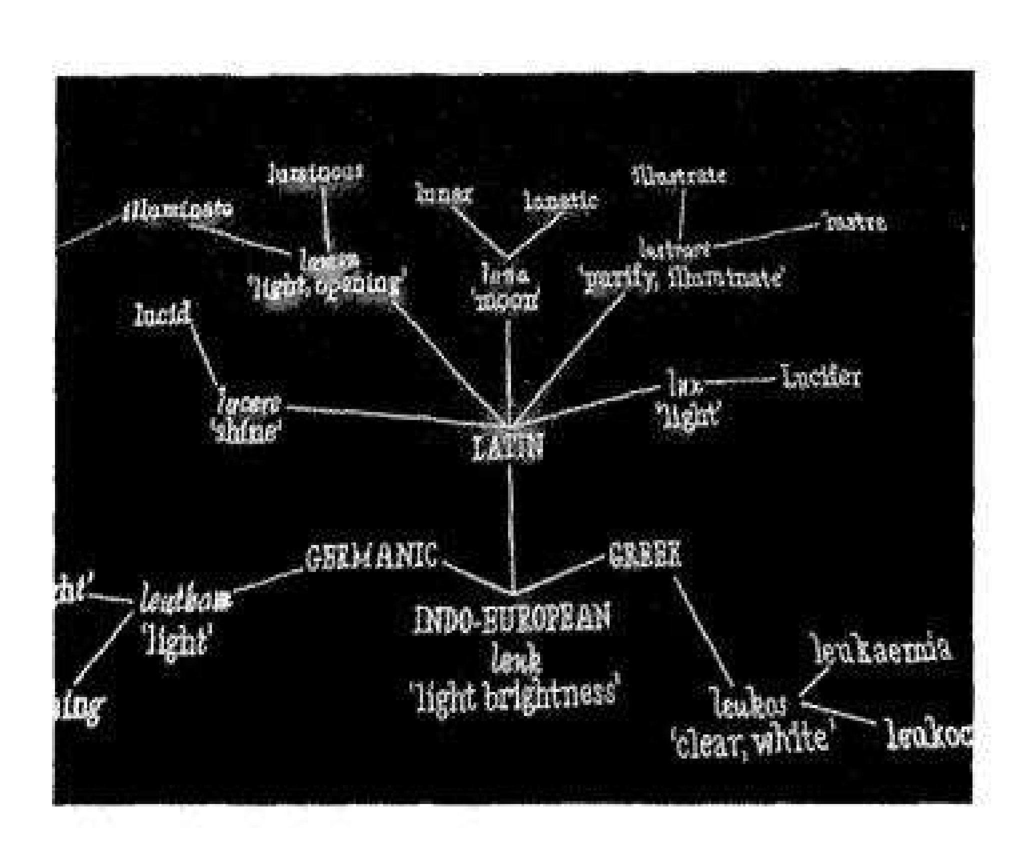
كان الفن الذهنوي (المفاهيمي) اساساً فن انساق فكرية مضمنه في أي وسائل يراها الفنان ملائمة ولوحة (جوزيف كوزوث) (واحد وثلاث كراسي) لعام 1965 خير مثال على ذلك كما في الشكل (70).



شكل (70) كوزوث (واحد وثلاث كراسي)

لقد اصبحت وظيفة الفن المفاهيمي النهائية لاواخر القرن العشرين ذات غنائية لونية ترتقي إلى مستوى التقليد البصري والذهنوي وهذه اللوحة المفاهيمية وكأنها اضمحلت وحلت محلها لوحة تبدوا للوهلة الاولى وكأنها استعارة تعبيرية مع ابقاء أي تأليف موضوعي تعبيري فأصبحت هكذا اعمال حدسية تتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون لها أي هدف كونها متحررة من المهارة الحرفية لدى الفنان فأصبحت الفكرة الهدف الاساسي بدلاً من العمل الفني كما في الشكل (71).





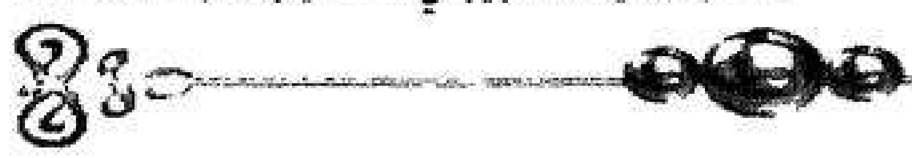
شكل (71) كوزوث *Sean Kelly*

أذ لجأ الفنان المفاهيمي إلى اللغة لانها اداة لتوصيل الفكرة التي اصبح يعبر عنها بأستخدام الكتابة بدلاً من الصور لنقل فكرة، شعور، او وجه انساني وهذا يعتمد على جرأة الفنان وقدرته على استكشاف الاشكال التي تعبر عن الفكرة وهذا مافعله (كوزوث) في لوحاته ليجعل للمتلقي الدور الاساس في اكتشاف الفكرة التي حاول الفنان التعبير عنها، وقد ارتبطت فكرة المفهوم بالمعلومات والمواضيع والاهتمامات التي لا يمكن بسهولة ان يتضمنها موضوع واحد ان اغلبها تنقل بواسطة صور فوتوغرافية، مخططات، وثائق، خرائط افلام فيديو وبواسطة اللغة نفسها ونتيجة هذا هو نوع من الفن غير مبال بالشكل الذي أخذه، اما وجوده في اذهان الفنانين والمستمعين فأنه يتطلب نوع من المشاركة الذهنية من قبل المتلقي، وقد حاول (كوزوت) ان يجمع بين الفنون الحديثة مثل التكعيبية والدادائية وفن النحت، وخاصة في الاستعارة التصويرية والذهنية (الفكرية) في تقديم الشيء الحقيقي، فمن وجهة نظر (السيميائيين) الذين اعتبروا ان اللغة نظام من الاشارات التي تخدم في ايصال الافكار للمتلقي من

خلال استدعاء صورة ومفاهيم الأشياء، أي إنَّ الكلمة تخدم في ايصال الافكار للمتلقي، ومن خلال استدعاء صور ومفاهيم لاشياء وبهذا فان كلمة الكرسي تنقل لنا صورة الكرسي ايضاً وعليه تكون الاشارة اللسانية من صورتين ذهنيتين مشتركتين، الأولى شكل سمعي دال (اسم)، والثانية تتكون من مفهوم مدلول أو من معنى، فالاسم يستدعي المعنى، والمعنى يستدعي الاسم، اما الدال وهو هنا صورة الكرسي أو الكرسي الحقيقي وهو وضعي ينتج عن اتفاق المستعملين له وهو هنا اشارة ايصالية وجمالية تسهم إلى جنب الاشارة اللغوية في توصيل المعنى .

وفي عام 1969 أعلن الفنان (جوزيف كوزوث) أن تجميع الأعمال الفنية بعد (مارسيل دوشامب) هي أعمال مفاهمية بطبيعتها لأن الفن أصبح يتوخى خلق المفاهيم، والطبيعة المفاهيمية للفن أكثر إنسانية، ولها وظيفة اجتماعية وتعليمية لأنها تعطي المشاهد معلومات مصحوبة بعامل الجمال ،والفَنْ موجود أساسي في مفهوم الفنان عن العمل الفني، وان وظيفة الفنان تقديم المعلومات من خلال معارضه الفنية سواء كانت كتباً أو بحوثاً علمية أو فلسفية كأن يدعو علماء الفيزياء والرياضيات بتقديم ندوات ومحاضرات عن مجال عملهم وهذه الندوات تقدم كعمل فني مفاهيمي.

وقد شغلت الفن المفاهيمي اتجاهات عدة فأصبح ينضوي تحت لوائه العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي متمثله بـ (الفن – لغة، فن الجسد، فن الارض) وقد استهدفت الابتعاد عن العمل الفني التقليدي وبدلاً من اللوحه استعاض الفنان بالمفاهيم والافكار والمعلومات التي تمس الفن، أذ يعد الفن المفاهيمي احياء لأفكار قديمة (حداثية) اعلنها (دوشامب) عندما اهتم بالافكار اكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي عندما قدم مرحاضاً بتوقيع مستعار يحمل اسم (د.مون) وقدمه كقطعه فنية تحمل اسم نافورة، كما ان جميع الاعمال الفنية بعد (دوشامب) هي اعمال مفاهيمية بطبيعتها لان الفن خلق

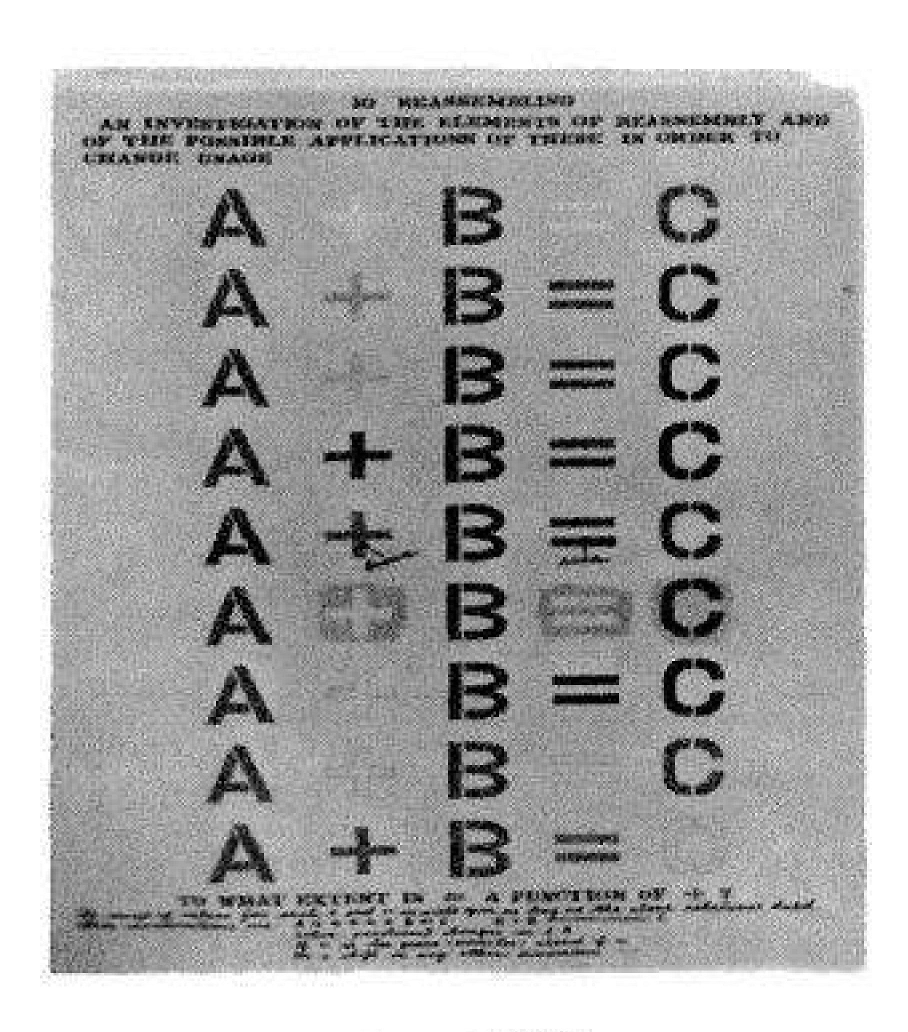


(مفاهيمي) لانه موجود في مفهوم الفنان عن عمله الفني، والفن المفاهيمي كما حدده (كوزوث) وهو احد ابرز ممثلي هذا الاتجاه والذي لا يعتمد في وسائله التعبيرية على نوع من الكتابة حيث تتراجع الثنائية (الفن – عمل) لصالح النقاش حول الفن بالتعابير النظرية فالعمل الفني في نظر (كوزوث) هو الثنائية القائمة بين (فن – لغة): وهو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة واللغة) تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية – أي أن الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها ويقول(كوزوث): (أن الفن لغة، وان الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة ..) كما يتوافر لدى الفنانين المعاصرين حرية المنهج في صناعة الفن بطرق واساليب مختلفة تماماً ولهذه الاساليب مكونات متميزة في الجيلين الأحدث والأقدم فالابتكار مستمر، لكن نجد (الفن المفاهيمي) للستينيات والسبعينيات يقف في جانب مع التركيز على الفكر الخالص، وهذا الفن من حيث الجوهر هو فن الأنماط الفكرية متضمناً أي وسائل يراها الفنان مناسبة.

فـ (الفن لغة) نوع من الفن المفاهيمي تبناه مجموعة فنانين كانت لديهم اعمال مشتركة وان جماعة (انجلو – امريكية) الممثلة للفن المفاهيمي ترى ان هدف الفن يستعاض عنه بالتحليل واللغة حسب مفهومهم هي الوسيلة الاكثر ملاءمة للبحث في طبيعة الفن، أذ تمثلت اعمالهم بنماذج لغوية وقد مارست جماعة (الفن – لغة) الفن لانه وسيلة تساؤل حول وظيفته كأستعلام حول الفن نفسه وكطريقه جديدة للمعرفة، فالرسام الياباني (شوساكاوا اركاوا))(*) فنان يمتلك نزعة مفاهيمية وبدلاً من رسم الاشياء راح يستنسخ اسماءها على قماشة

(*) شوساكاوا اركاوا Shusaku Arakawa 1936 –) رسام وصانع افلام ياباني يستخدم تقنيا – مختلفة في اعماله الفنية .

الرسم وغالبا ماتحتوي لوحاته على اسئلة، معادلات، تعليقات لا قيمة لها، عبارات متناقضة أذ يقصد (اركاوا) من خلال ذلك هو اذابة انظمة اللغة الواحدة في الاخرى وتحديداً اللغة المكتوبة ولغة التمثيل الصوري، وقد استخدم رؤى مختلفة في اعماله الفنية التي لا تعتمد الاشكال البصرية او الرمزية بل الكتابات التي تثير السياقات المعرفية المختلفة. كما في الشكل (72)



شكل (72) اركاوا حروف

اما فن الجسد(*) فقد لجأت ما بعد الحداثة إلى الجسد لتعيد اليه الاعتبار وتفسح المجال لرغباته ولذاته التي اسكتها العقل فيكون البعد الجمالي هو صورة ما بعد الحداثة، فأصبح الجسد أصل الفلسفة وأصل النشاطات

(*) فن الجسد: احد اتجاهات الفن المفاهيمي يهتم بممارسة التزيين على الجسد الانساني والرسم عليه باشكال مختلفة من قبل بعض الفنانين المستخدمين لهذا الفن.





السياسية كافة، وقد عرف فن الجسد بفن السلوك ايضاً ،وقد اعتمد على الجسد الانساني كمادة للعمل الفني والاستعاضة بجسد الانسان كبيدل للعمل الفني بدلاً من اللوحة لتصوير فن الرسم بالتخلي عن كافة المقاييس الاخلاقية والجمالية، كما في الشكل (73) و(74)





شكل (73) فن الجسد: بدون عنوان شكل (74) فن الجسد بلا عنوان

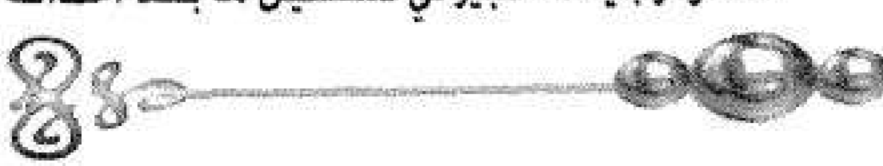
ويعد (جوزيف بويز) أحد فناني الحركة المفهومية البارزين، قد توصل إلى ما أسماه (نحتاً اجتماعياً) وأعطاه بعداً اجتماعياً فهو يدرك في كل شيء المبدأ التشكيلي المتجلي فيه ويصنع منه عملاً نحتياً، بطريقة تذكرنا بـ(مرسيل دوشامب) ،و لقد قام (جوزيف بويز) بتقديم حركات مطولة وحشية لأشخاص عرضوا أجسادهم تلك الممارسات التي تتحدث عن طقوس وتتضمن وضع لطخات من الدم والأحشاء الحيوانية المحنطة على الأجساد المشاركة رغم الإهتمام بتلك المشاهد المرعبة التي تسلط الضوء على عنف الإنسان إلا إنها وحسب رأيهم نوع من العلاج في تجسيد الفكرة وحركة المادة.

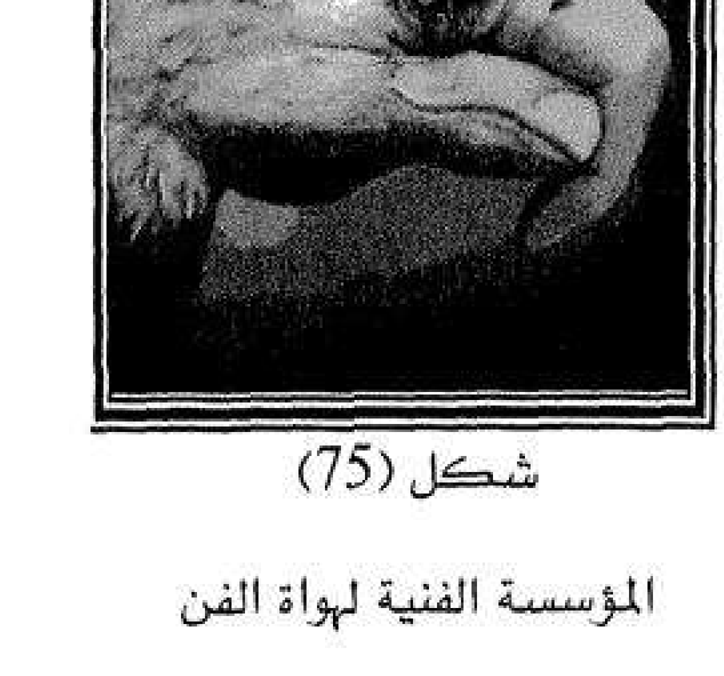
إن إستعمال الجسد كسطح تصويري يأتي إستجابة لفعل الفضح والتعرية الذي تحاول التقاليد الفنية الما بعد حداثية الاشتغال من خلاله على منطقة جديدة من الثقافة، فبدلاً من ثقافة الرومانسية التي يسخر من أجلها الفن في الفترة



الحداثية، حدث تحول خطير بإتجاه إستعمال الفن كوسيلة للترويج عن ثقافة الإستهلاك التي هي قوام الحضارة المادية المابعد الحداثة، وكان لفن الجسد والأفاق التي يمكن له أن يفتحها أمام تجارة الموضة والجنس ومساحيق التجميل والتي تشكل حافزاً مهماً لتنامي هذا الفن والوصول به إلى أقصى حالات التطرف جراء الرغبة في التنوع والتجديد، ومن ثم تحقيق اكبر هامش من الريح، وبهذا يرى البعض إن الفن ينقلب من حالته الوجدانية الرومانسية إلى حالة من القبح والبشاعة في ضوء التكنولوجيا .

وهناك عدة اساليب استخدمها فنانوا الجسد لأخضاع جسدهم إلى نوع من الاهانة حسب قول الناقد الفني (رايتر) كأحتراق الجسد من حرارة الشمس كما فعل الفنان (اورنهايم) او رسم النقشات على الجلد بتخطي القواعد والمفاهيم الفنية، فالجسد الطبيعي في ظروف ما بعد الحداثة قد اختفى سلفاً ومانحس به ماهو جسداً يمثل محاكاة فنطازية ساخرة لبلاغيات الجسد لتحريض الجمهور وتحريكهم بعنف مما جعل الجسد يمثل سلعة استهلاكية او رأسمال يمكن استثماره في العالم الاستهلاكي الرأسمالي من خلال تلوينه والرسم عليه بأشكال مختلفة وافكار شتى وبأسلوب مادي للسخرية من الجسد ومحاولة احداث صدمة لدى المتلقي والتعبير عن الحرية الجنسية وجمالية الجسد، اذ تعددت الاساليب المتبعة لتكنولوجيا التعبير الفني كأن يكون الرسم على الجسد بأسلوب الكتابة على الجسد او اسلوب اللصق او اسلوب العلامات والرموز او اسلوب المهرجانات الشعبية كما في شكل (75) ،وغالباً ما يعرض الفنان نفسه إلى الأذى النفسي والجسدي ويعمل على إخراج الذات من ذاتها ليتحول هو نفسه إلى موضوع فني ليصبح علامة أو رمز واحياناً يلون الجسد ويخطط ويصبغ بلون حتيوان ما.كما في شكل (76).

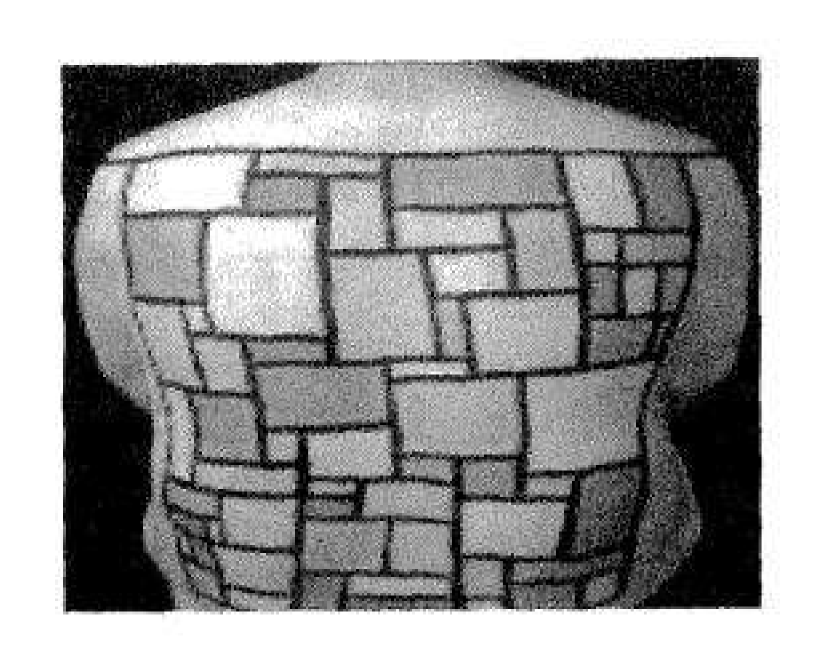


شكل (75)

المؤسسة الفنية لهواة الفن

تصميم



شكل (76)

مؤسسة الملوك الثلاثة التطبيقية

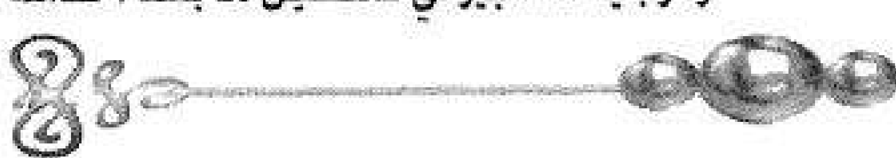
(تجريد هندسي)

اذ اختلفت نتاجات فن الجسد من فنان إلى اخر ومن طبيعة ثقافية إلى اخرى للتعبير عن كل ماهو غريب ولامألوف من خلال تعبير يحمل طبيعة التحول التقني والاسلوبي ولهذا فأن فن الجسد يؤكد فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني يجذب الانتباه ويثير الدهشة من خلال الرسم المتزامن مع التعبير الذي ينشط فاعلية الاثر المفاهيمي لدى الفنان والمشاهد وهكذا اصبح الجسد= المادة.

إن فن الجسد مثل قفزة تطورية في مضمار التيارات الفنية المابعد حداثية عندما تم توظيف الجسد الانساني في أعمال فنية ذات مضامين ودلالات تحاول بث خطاب جمالي وفكري، مع احتفاظه بالطابع الإبتكاري، الإبداعي المتسم به الفن المابعد حداثي كرائد للنهضة التقنية والخاماتية في الفن. إن ثقافة الجسد تأتي مكملة لثقافة الصورة وحرية إمتلاك الجسد كحرية ذاتية والتي اصبحت جزءاً لايتجزأ من العالم المعاصر، وخاصة العالم المتقدم، فالثقافة المعاصرة،

تجعل من كل الاشياء ومنها الانسان تتداخل في بيئة فنية، يمكن أن تكون مكملة لظاهرة جعل الفن جزءاً اساسياً لايتجزأ من الحياة التي يحياها الانسان والفنان ممكن ان يضع كل الاشياء والخامات والموارد والتقنيات ومنها الجسد الانساني في مناخ التذوق الفني والتي ترفع من قيمة التجربة الانسانية، والجسد بهذا يكاد يكون مركزاً جمالياً أساسياً في العقل الغربي، وجزءاً أساسياً للفنانين والصناعيين خاصة بعد التوسع الصناعي والإستهلاكي والإتصالي الواسع، لقد أصبح خامة اساسية لإشتغالات تشكيل ما بعد الحداثة بوصفه تعبيراً عن حالة الإندماج والإنكفاء نحو الجسد أو الغريزة، فقد عُد الجسد الغربي بمثابة الأداة النشيطة والفعالة لإحتواء الثقافة الإستهلاكية وتفعيل الفكر المادي المتأسس على ماتتجزه الرأسمالية من خطط وتدابير لتسريع النشاط الاقتصادي، وفي النهاية يصبح الجسد ومن خلال تفاعله مع بيئته المناخ المادي لنمو الفكر الإستهلاكي المتمثل بالموضة.

فالجسد الأنثوي بالعمل الفني،حسب قول (يانيك ريش *Yannisk Resch*) (يتموضع عبر وضعات خاصة يحدده البناء ألعلائقي المرسوم عبر معجم يحتوي على التعامل بالألوان والروائح، وهذه العلاقات تضع الشخصية الأنثوية في مواجهة الأشياء، مواجهة العالم، ومواجهة شريكها الرجل في علاقة حميمية تلخص رغباتها في الحياة، وقد تمزج روحها بجسدها حتى الاندغام لتكون شيئا مرغوباً من طرف الرجل) كما في شكل (77)





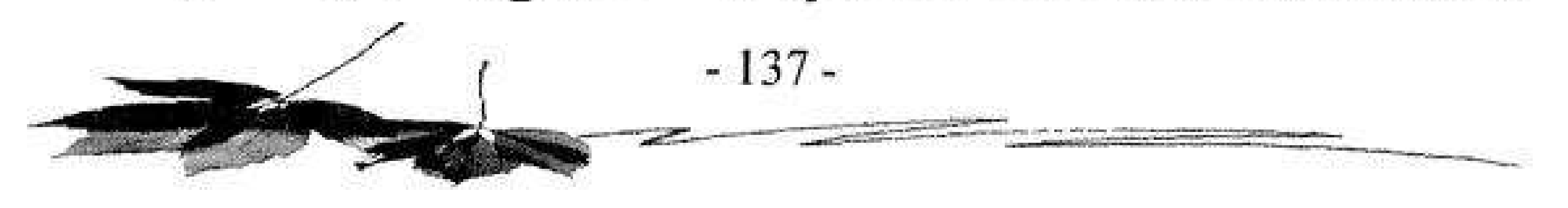

شكل (77) مؤسسة هواة الفن

وتختلف أساليب الرسم على الجسد بالأعتماد على أسلوب الفنان وطبيعة المجتمعات التي قد تعدها طقوساً أو موروثاً أو تقليداً متداول وإضافة إلى الرسم فقد استخدمت تقنيات متعددة لتنفيذ فن الجسد كـ(الوشم *Tattooing*) (*) وتقنية (الثقب *Piercing*) (**) و(الندب أو الخدش *Scratching*) (***) و(النقش

(*) الوشم Tattooing : فن شعبي يستخدم على نحو واسع في أغلب دول العالم مثل أوربا وأمريكا ، وهو تقليد قديم لدى القدماء ، والوشوم الجسدية لها دلالات رمزية متعددة كالخصوبة ، ولمعرفة منزل الشخص أو الرتبة أو رمز للولاء الديني وللشجاعة .

(**) الثقب Piercing: هي ممارسة تقليدية في فن الجسد تطورت عبر ثقب الأذن والأنف الشائعة في ثقافات الشعوب، وأصبح شائعاً اليوم في الشعوب الغربية لتعبر عن التحضر و الرفاهية.

(***) الندب أو الخدش Scarification: وهي طريقة تمثلت بجرح الجسد بطريقة الخدش .



(Etching) (****) و(الحك Abrasion) (*****) و(الوسم Banding) (******) فأشتغال هذه التقنيات الجمالية لفن الجسد كانت تعد كطقوس تتوارثها الأجيال، لكن اليوم فتعتبر نوع من تحضر ثقافة ما بعد الحداثة، ونوع من تكنولوجيا التعبير في تشكيل مابعد الحداثه كما في الشكل (78) و(79)



شكل (78) فن الجسد

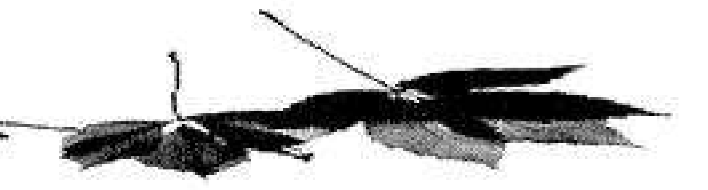


شكل (79) فن الجسد

(****)النقش (Etching) : يستخدم كرمز للمرور بمرحلة المراهقة، وللدلالات العاطفية، أو تعبيراً عن حزن، أو رسالة حب، أو يوسم المولود الجديد، وله طرق متعددة مثل (حرق الجسد بتعمد) (جرح الوجه بتعمد) وله خطابات روحية تعبر عن بنية وأفكار و تقاليد القبيلة.

(*****) الحك Abrasion: وهي ممارسة أو طريقة تعبر عن عملية يمكن أن تنفذ بأستخدام جهاز الوشم، لكن بأستخدام الجرح أو بأزالة الجلد عن طريق الأحتكاك، بأستخدام ورق مصقول أو بمادة كيمياوية تزيل الجلد.

(******) الوسم Branding: ممارسة تستخدم كعلامة في جسم الإنسان، وكانت قديماً تستخدم للماشية، وهي تعمل بطريقة تسخين قطعة من المعدن وتضغط على الجلد كعلامة معروفة، وفي العصر الحديث يتم بأستخدام الليزر لحرق الجلد.





ويبقى فن الجسد، رغم التحفظات الكبيرة عليه، (ظاهرة بصرية، تثير الدهشة وتجذب الانتباه من خلال الرسم المتزامن من التعبير كحدث ينشط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان والموديل المتلقي)، وهو إفصاح عن ماهية الفكرة المتجسدة في فلسفة الجسد، والاغتراب الإنساني العميق، ونزوع الذات الإنسانية إلى مطلقية التعبير وحرية الاختيار بصورة الوعي واللاوعي، وتكييف وجود الصورة في إطارها العام، ضمن فرضيات الترابط الفكري بين كافة عناصر الجسد، كبنى فاعلة ومحرّضة على تحديد وظائفية الجسد، من خلال التقارب أو التباعد، التشابه والاختلاف، في ملامسة غير المدرك من الدلالات، وأحالتها بنى إطارية تعبر عن جوانب جمالية ونفسية وأخلاقية.

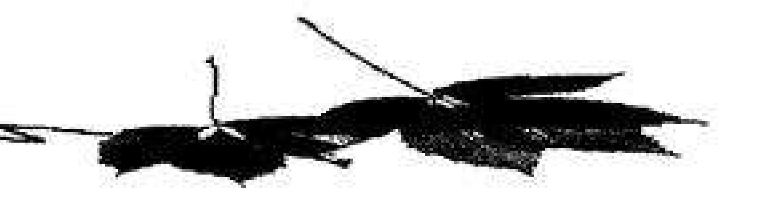
بقي ان نشير إلى فن الارض او الاعمال الترابية التي تعود إلى بداية السبعينيات وسمي بعضهم هذا النوع بـ (الفن المستحيل) فيما يجد الناقد الفني الامريكي (ديفيد إلى شيري) ان الفن المستحيل يتمثل باشياء ذات ابعاد ضخمة من المستحيل عرضها في المتاحف وقاعات العروض ومن الصعب جمعها كأرض مليئة بالملح، صناديق مليئة بالاحجار، قاعة مليئة بالاوساخ، وتركزت نظم التعبير على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسم المناظر الطبيعية وتصويرها فوتوغرافياً.

اذ يعد فن الارض نوعاً من الفن المفاهيمي كما انه اخذ مسمى اخر هو(الفن البيئي) لان التعبير للعمل الفني يتداخل مع البيئة المحيطه ويشترط وجودها، فقد وصف فن الارض اعمالاً فنية تستخدم المواد في الطبيعة بـ (الارض، والصخور، التربة، والثلوج) وكل اعمال الهواء الطلق ولهذا اكسب شهرة شعبية واسعة في الولايات المتحدة الامريكية، ومن اهم فنانيه (روبرت سميثسون) واخرون ينصب اهتمامهم على الامكانيات التشكيلية للتقنيات الاثرية منها (شق الارض، الحصى، الحجر، الصخور) اذ إن أعمالاً مصممة من مواد غير صلبة

وسريعة الزوال مثل (النشارة، قطع من اللباد، الطحين، اللثى (عصارة الشجر)، الثلج وحتى عرانيص الذرة) كانت مثار إهتمام الفنانين، بالمواد وطرح الموضوع، كبديل عن العلاقة المتبادلة مع الأشكال التقليدية وتطبيقاتها في المعارض، والتي دفعتهم فيما بعد إلى الإهتمام بديمومة المادة رغم قابليتها على الحركة، فجاءت مقترحة تنفيذ تصميمات أرضية ضخمة، كانت معروفة خلال الصور الفوتوغرافية في الأجزاء البعيدة من المناطق ذات المناظر الطبيعية.

أن الطبيعة تقوم بعمل فني خلال نشاطها المبدع، وبخاصة ذلك الذي يؤول إلى خلق الكائن الحي لأن الطبيعة تكترث للوجود، وأهم ما يتميز به فن الأرض أو الفن البيئي هو أنه ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف كل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد، وعلى صعيد الكائنات الجامدة وما تزخر به الطبيعة من كنوز ،اذ يخضع الفن البيئي (فن الأرض) خاصة لشرط الثبات والاستقرار، وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تقوم شتى المحاولات ثم تتخير تجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنتظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة، وهي تريد أن تثبت لنفسها المزايا الجمالية .

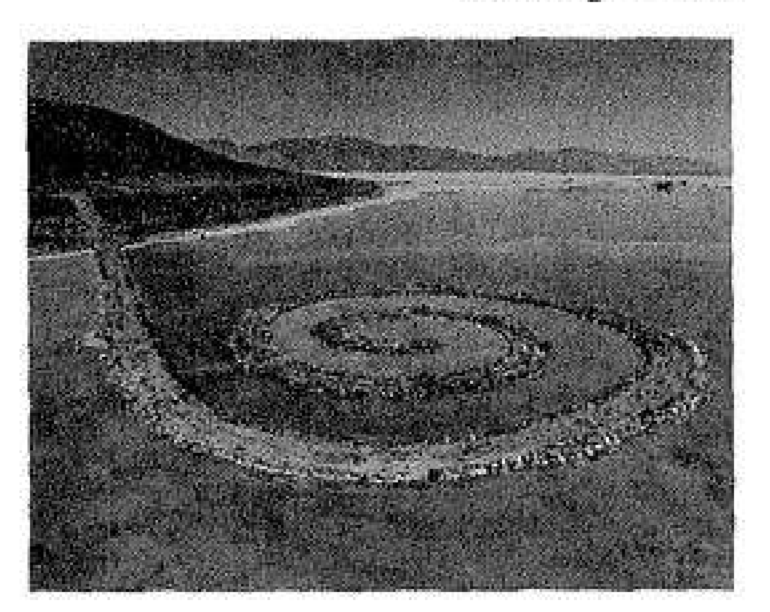
إن فناني الأرض بإتباعهم أساليب ذات جهد عالٍ في إنجاز أعمالهم الواسعة النطاق قد ارتبطت بنمط الاستهلاك من خلال استخدامهم للقوة الجسدية والجرافات والحفارات الضخمة والعديد من المبتكرات التي توصلت أليها التكنولوجيا الحديثة، إنهم أرادوا دمج هذا النمط من الفن بالتقنيات الحديثة كإستخدام الطائرات في كشف مواقع لتنفيذ أعمالهم إضافة إلى التقاط الصور الفوتوغرافية لأماكن عديدة على الأرض، واستخدام الجرافات الضخمة ذات التقنية العالية، مع إمكانية استثمار الإمكانات المادية في تنفيذ هذه الأعمال ذات الاستهلاك العالي، إنها أعمال تحتاج إلى رؤوس أموال طائلة،





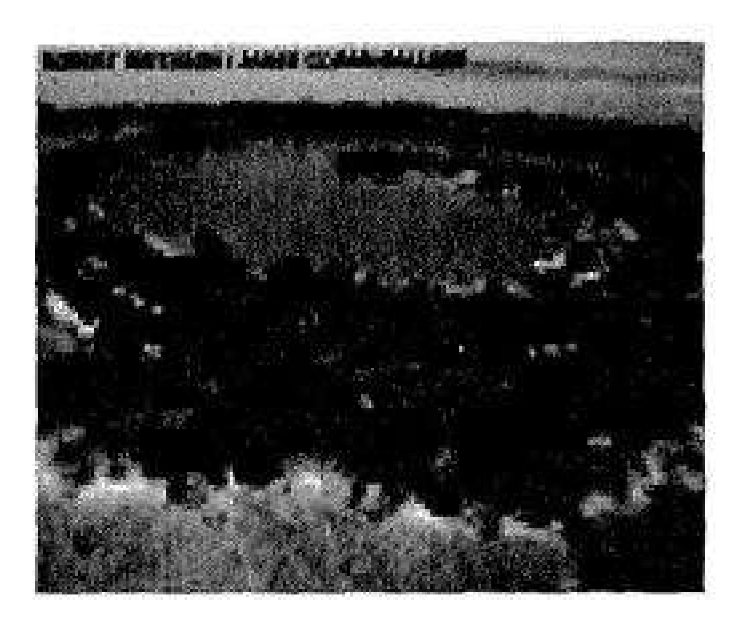
وهي بهذا قد أعطت صورة واضحة عن مرحلة الرأسمالية الصناعية والمجتمعات الإستهلاكية المتطوره.

ولقد كان عمل (روبرت سميثسون) عبارة عن حاجز حلزوني على شكل دوائر صنعت من الحجارة الطبيعية في وسط طبيعي لتعبر عن النظام والفوضى في الآن نفسه، الصدفة والضرورة كظواهر مستمدة من الطبيعة شكل (80) فأصبح الفنان يعبر عن رغبته للدخول جسدياً في العالم بالانتقال من الشيء (اللوحه) إلى المدى المحيط به لخلق اعمال فنيه غاية في الروعة والجمال. كما في الشكل(81).



شكل (80) سميثسون

(الحاجز الحلزوني)

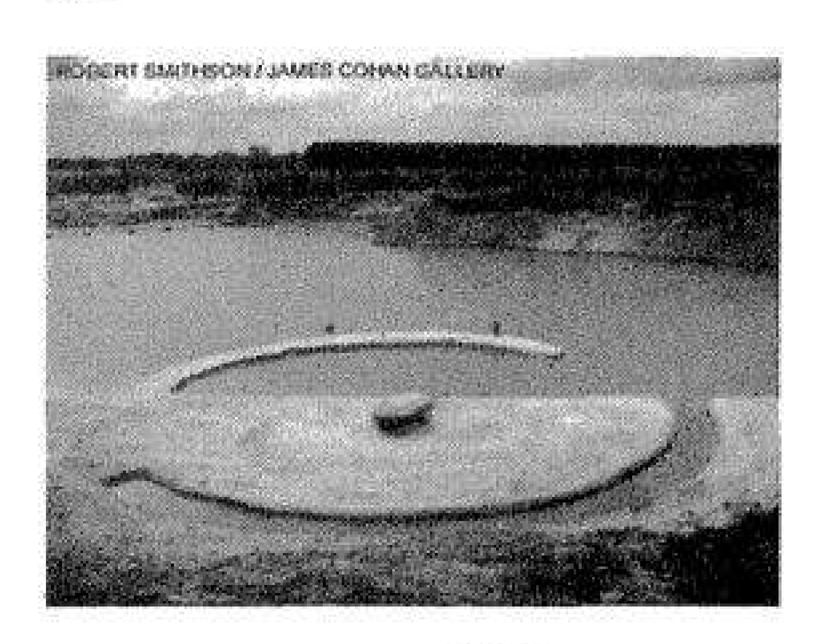


شكل (81) سميثسون

(حاجز ماء)

لقد عمل (سميثسون) على توسيع تعريف الفن بأبعاده عن اعدادات فن القاعات ونقله على سطح اللوحه لاعطاءه نظاماً مختلفاً لحماية الطبيعة من الفناء باستخدام موادها الساخرة في نحت الارض بأستعمال مكائن ثقيله في رفع احجار البازلت والاتربة للتحرر من هيمنة القاعدة التي حبست الاعمال الفنية في المعارض، فأنشأوا بمساعدة الديناميت حيث وآلات الحفر والبلدوزرات، تصميمات ارضية ضخمة وتنقيبات اثرية هائلة كما في الشكل (82) (83).





شكل (82) سميشسون

(جزيرة طائفة 1970)

شكل (83) سميشسون

(الدائرة المكسورة 1971 صيف هولندا)

لقد امتازت فنون الارض بحجومها الكبيرة لتواجه متغيرات السرعة والحركة، اذ يعد فن الارض فن الفضاءات المفتوحة فهو ليس بفن نخبوي او فن القاعات المغلقة بل هو فن جماهيري، ولهذا يمكن القول بأن فن الارض يرتبط بطبيعه ثقافة الوسط الخارجي وهنا يمتنع الفنان عن تقديم عمله الفني كسلعة يمكن الاستفادة منها عن طريق بيعها في سوق الفن ،بل يعمد إلى ابراز الواقع كما هو بنظامه التعبيري وقيمه الجمالية وتوظيف موجودات البيئة كمواد ليظهر امكانية اتحاد الفن بالحياة من خلال الطبيعة فهكذا بيئة جمالية وظفت بشكل عبثي ومواد طبيعية من الارض نفسها لمسك الآني والمتغير بعيداً عن التقليد وتوظيف فكرة ما بآليات اشتغال مختلفة كما في الشكل (84).

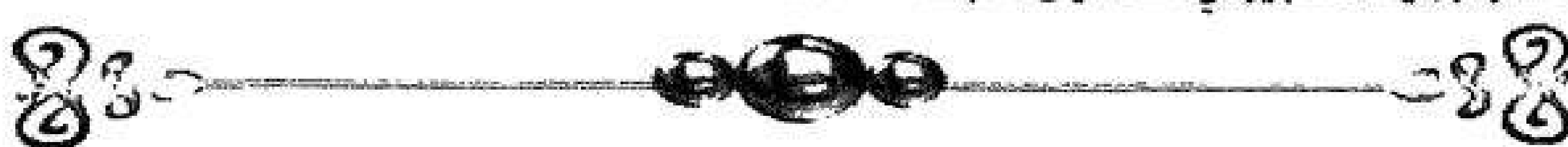





شكل (84) سميثسون (صمغ مسكوب)

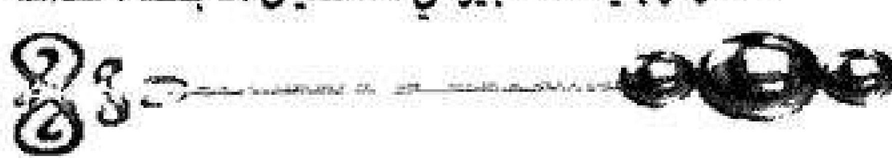
لقد أصبح تشكيل ما بعد الحداثه يتمثل بأشتغالاته مع المنظومة التخيلية الذاتية بأبعاد معقدة تكسر تراتبية الانساق العقلية وتشكل انزياحاً لكل ماهو عقلي وتقليدي ومألوف، مما جعل تشكيل ما بعد الحداثة يزدحم بالغرائبية لانه يغادر المركزية والعقلية ويرصد كل ماهو عابر وزائل في الحياة الامريكية، ووفقاً لهذا القول وانطلاقاً من هذه المقابلة مع الطبيعة والتداخل والاندماج بها، فتصبح الأرض وهي جزء من الكون القاسم المشترك بالنسبة لعديد من الفنانين المدركين لأهمية الصورة الفوتوغرافية كوسيلة لتسجيل أفعالهم ونشاطاتهم بأشكال مختلفة، فالفنان (والتر دي ماريا) و(ميخائيل ليسغن) اقتصرت أعمالهم على الاندماج الجسدي بالطبيعة في مسيرة ذات طابع تأملي صوفي، ويخبو في صلب العالم الهادئ إلى فضاءات معرضة متداخلة بين العالم الخارجي والداخلي مع التأكيد على عزلة عالم الفن.

كما أن جماليات فن الأرض هو في جوهره حديث عن جمال تجاوز الأعراف الثابتة والمواصفات الصارمة وبذلك أضافت منعطفا جديدا لصيرورة فن ما بعد الحداثة وجماليته التي من أهم مميزاتها التحول والصيرورة، ذلك أن مجموعة من الثوابت فقدت وجودها تدريجيا بدأ من موت القيمة المقدسة عند (نيتشة) إلى تجاوز عاطفة الخوف والشفقة واستبدالها بصورة الهدم والدمار ثم



انتهاءا بتجاوز الفن التشكيلي ثوابته وقواعده الكلاسيكية الصارمة، لتبدأ مرحلة الجماليات الما بعد حداثية بكل عنفها وتمردها على المواصفات والثوابت، وهذه تجسدت بالجماليات التجريبية والتي تعد جماليات فن الأرض جزءا منها وعليه فأن العمل الفني في فن الأرض كعلامة جمالية سوف يعكس قيما ترتبط بدورها بأساليب التفكير النابعة من نفس روح العصر.

وأهم ما يتميز به فن الأرض أو الفن البيئي هو أنه ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف كل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد، وعلى صعيد الكائنات الجامدة وما تزخر به الطبيعة من كنوز، يخضع الفن البيئي (فن الأرض) خاصة لشرط الثبات والاستقرار، وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تقوم شتى المحاولات ثم تتخير تجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنتظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة، وهي تريد أن تثبت لنفسها المزايا الجمالية اذ إن أعمال فن الأرض لا تصلح للبيع، ولا تعلق على جدران، هذا أيضا يجعلها غرائبية بالمنظور المحلي أو التقليدي، انه فن ضد السوق والذوق التجاري الاستهلاكي أو الاستثماري فهو ينزل الفن من علياء الصولنات والأبهة الكلاسيكية، مضمونه يكمن في (الشيء) ذاته، وفي جوهر عقل المتلقي ومدركاته.



الفن الكرافيتي (*)

يعد الفن الكرافيتي من الفنون الهجينة ويعني الخدش مشتق من الفعل *(Craffiare)* أي ازالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لآظهار الطبقة الداخلية، ويعد مرحلة من الفن ظهرت في مصر القديمة ويشمل المعطى التعبيري للفن الكرافيتي كل الاعمال التي تضم رسوماً او علامات او انماطاً من الشخبطه او الرسائل الكتابية او بطاقات التعريف الشخصية والمصبوغة على قطع من السطوح الخارجية لجدار ما او القطارات وعربات النقل او السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة الرقابة الفنية ،اذ ان الفن الكرافيتي تعبير لغوي يتألف من اشارات مشخبطة بصيغة كتابات موجهة إلى مجموعة متلقين.

لقد مارست الحضارات القديمة الفن الكرافيتي في اليونان ،اما الآن فأنها تستخدم في كثير من الاحيان بدوافع فنية تخريبية بخربشات على الحيطان الرئيسة او الازقة وكثيراً مايتضمن رسومات كاريكاتورية، ولهذا ظهر الفن الكرافيتي في ظروف اقتصادية وسياسية حدثت في مدينة نيويورك كأنعكاس لوضع اجتماعي بائس لفئه من الناس تعاني من الحرمان والفقر فأراد ذوو الطبقة الفقيرة لفت الانتباه اليهم والى وضعهم المأساوي.

(*) الفن الكرافيتي : (Graffiti) : هو الرسم على الجدران العامة او الخاصة بأستخدام ادوات خاصة بطرق فنية وبمسميات مستهدفة وتعبير حر من اشخاص مجهولين وقد وردت كلمة graaggio الايطالية في قاموس ويبستر وتعني الخربشة او الرسم بعجله.



أما بداية الفن الكرافيتي كانت في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات عندما قام بعض الشباب من مدينة نيويورك بالتنافس على كتابة أسمائهم ورسم تواقيعهم وكانت هذه الأسماء مستعارة على جدران بعض الأبنية في المدينة محققين شهرة واسعة في طرقات المدينة وكان الفائز هو توقيع (تاكي: 183-*Taki*)، أما اسمه الحقيقي هو (ديمير يوس) الذي اتهم بكثرة الرسم والتصميم على جدران أنفاق القطارات.

ولابد من الاشارة إلى الفنان الكرافيتي الذي تعلم تعليماً ذاتياً ادت به ظروفه الحياتية إلى اختلاس وسائطه التعبيرية واساليبه المختلفة مثل الالوان التي يحصل عليها بطرق غير مشروعة او الاسطح التي تعود إلى الممتلكات العامة والخاصة او الجدران الانيقه التي لاتسمح له باستخدامها وهذا ماترفضه المؤسسة الفنية الرسمية وتتهم الفنان بالخروج على اعرافها ورفض سياستها.كما في الشكل (*85*).



شكل (*85*) مجموعة فنانين اسلوب شعبي

إذ أن تشكيل ما بعد الحداثة والتحولات الفنية التي حدثت قبل وبعد الحرب العالمية الثانية أحدثت تحولاً في المفاهيم والأساليب فكرياً وجمالياً، وان (اللاعقلانية) و(اللعب الحر) هي التي يقوم عليها الفن الكرافيتي في تأسيس بنيته والتي أخذت مرجعياتها من (السريالية) وتكوين وحداته البصرية بظهور



طروحات مغايرة للجمالي التقليدي والثقافة، والمثال الجمالي (المطلق) من خلال صفة التجريد المبينة في هذه النتاجات محفزة بمجهول يعتمد على التجربة غير المكتشفة، بعد أن أوجدت متغايرات مهمة في بنية الشكل بكل تراثه الثقيل والتي تستمد قواها الداخلية من روح الإيهام للحركة الديناميكية للحياة بكل قواها الخفية، والإحساس من خلال صيغة الامتداد خارج الحدود المفترضة للأشكال المركزية تذاب في الاتجاهات الهاربة إلى المدى المتخيل والمولد للذبذبات اللونية، ووظف الفن الكرافيتي على الجدران وفي الأحياء الفقيرة لعدم قدرتها على تنفيذ الجداريات المكلفة، للتعبيرعن بعض العلامات التعريفية لأسماء الفنانين البديلة، كأسلوب يتسم بسرعة القراءة، وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطويرات. وبهذا تعلن هذه النتاجات عن انحيازها للجمال المطلق أكثر من انحيازها للجمال الحسي الموضوعي، وإن التقليد الجديد الذي اتبعه ما بعد الحداثيون ومنهم الكرافيتيين في منح لحظة التشكل الجمالي قيمة استثنائية كان من شأنها تسجيل لحظة الانطباع العابر من خلال تيار الزمان، وهذا ما كان متمثلاً في تشكيل ما بعد الحداثة اذ أن تجليات الفن الكرافيتي واضحة من خلال علاقته بالفن الحديث، فكانت علاقته وتأثره أكثر وضوحاً بفن الاعلانات المطبوعة المعلقة في المحلات، اضافة إلى الاعلانات والرسوم المتحركة، وهو بهذا ينطلق من نتاج أو رؤية شعبية وفطرية لهذه الفنون. لقد فرضت طبيعة الحياة المابعد حداثية التي اتسمت باللا قيمة والفوضوية، والسطحية، والعبثية، والوقتية، والاستهلاك والفرصة، على الإنسان/ الفنان المعاصر التعامل مع نوع جديد من الفنون الهجينة وغير النقية، انه الفن الكرافيتي الذي جاء ظهوره " استجابة ملموسة للتحولات التي ظهرت في التكنولوجيا والصناعة وثروة الاتصالات والمعلوماتية، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته وسعة تداوليته، هذا

من جانب ومن جانب آخر فأن فلسفة هذه المرحلة تشدد على أن يتم إعادة قراءة مفهوم الفن، وفق آليات تنمو به وشعبية للمجتمع الثقافي الذي يعد الثقافة بمثابة ممارسة شعبية تنفذ مباشرة مع الجمهور".

ان الفن الكرافيتي هو أصل الفنون في تاريخ البشرية، مارسه الإنسان القديم في العصور القديمة على جدران الكهوف والمغاور، كان الإنسان الأول يرسم ويحفر الاشكال التي يشاهدها في يومياته ويتأثر بها، وخصوصا الحيوانات والأشخاص الذين يعيش معهم، تطور هذا الفن وتشعب منه عدد من الفنون والعلوم، بعدما تحول الإنسان إلى رسم اللوحات الفنية وحفر التماثيل وكتابة الأبجدية، مدونات الماضي حفظتها الجدران لتخبر الناس في العصر الحديث عن العصور القديمة التي مر بها الإنسان، كان الجدار مرآة واقع الصياد بعد عودته من صيد النهار ،ولم يكن يعلم راسمو الكرافيتي على الجدران أن أعمالهم ستتحول إلى ثروات نفيسة تبقى عبر امتداد العصور لتسجل تاريخا كانت البشرية بحاجه للاطلاع عليه، انتقال الرسوم إلى جدران المعابد في الحضارات القديمة (الحضارة البابلية والفرعونية وحضارة المايا) ساهم في إبراز حياة هذه الشعوب القديمة ومعتقداتها، وحتى أن الكتابات القديمة استطاع الباحثون في العصر الحديث الاطلاع عليها وترجمتها بسبب من وجود فن الكرافيتي .

وهكذا يمثل الفن الكرافيتي ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع انحاء العالم في الستينيات رفضاً للاعراف الاجتماعية والقواعد المسبقة، مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية ولكن بعد ذلك تم احتواء هذا الفن لانه يتماشا مع تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثوي في سعيه نحو ابراز المبتذل والعبثي وكل مايثيرالدهشة وهذا ماجعل الشباب من مدينة نيويورك




يتنافسون على كتابة اسمائهم والتواقيع بأسماء مستعارة محققين شهرة واسعة في طرقات المدينة كما في الشكل (86).



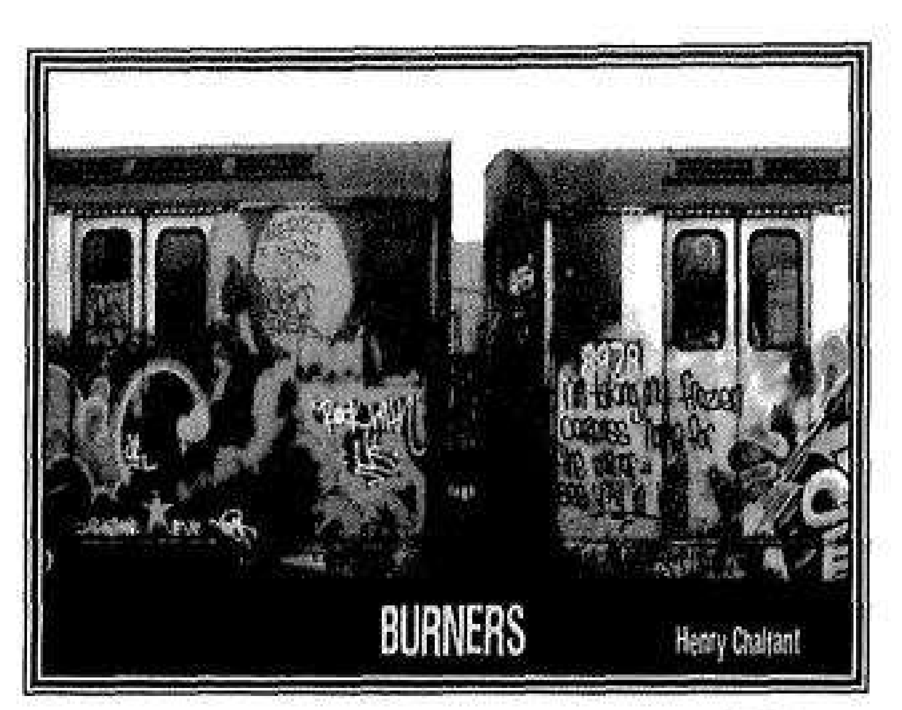
شكل (86) مؤسسة *Urban*

لقد اتصل الفن الكرافيتي بكل التخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الاطفال على جدران منازلهم او على الارضيات لأداء كل مايجول في خاطرهم مما جعل النظام التعبيري للفن الكرافيتي يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطورات ،اذ تمثل حالة افصاح عن حوار الانسان مع ذاته او مع الاخرين من خلال الرسم على الجدران او ممارسة الكتابه فأصبحت الجدران تعكس رغباته واحتجاجه وتحديه للمجتمع قاصداً شد المتلقي عن طريق مخالفته التقليدية بكل ماهو غريب ،وهكذا تميزت الاعمال في الفن الكرافيتي بشعبيه ودعائية وسرعة في الانجاز والزوال وهذا جعلها تقترب من السلع التجارية فأكتسب الكرافيتيون شهرة عالمية لان الشخبطه التي انتجوها كانوا يرونها لوحات فنية حقيقية، ولقد استخدم الفنان الكرافيتي في عملية بناء تشكيلاته الفنية، أساليب تعتمد تقنيات متعددة، منها الرش (الرذاذ) أو



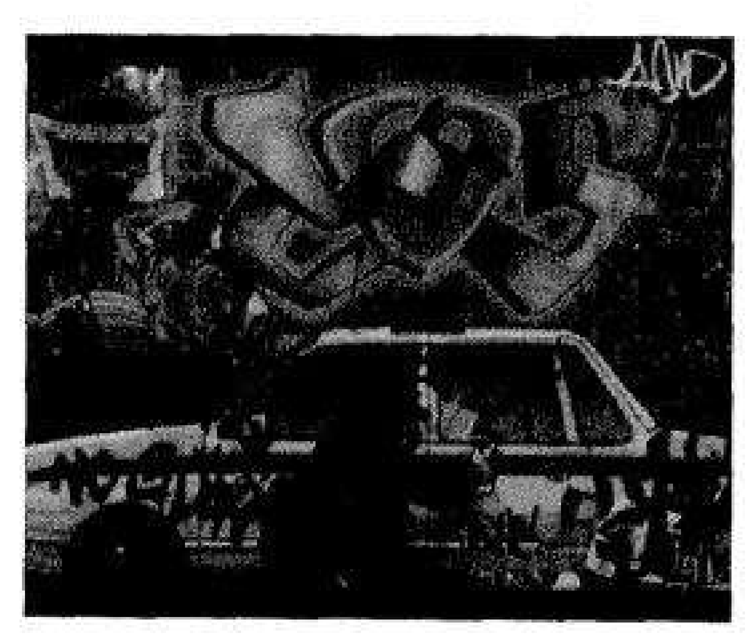
التقطير بواسطة الطلاء اللوني أو استخدام أجهزة يدوية مثل الرولات أو المسدس البخاخ، وميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغائرة في الجدار، وهنا لابد من الإشارة إلى إن تنوع أو اختلاف السطح الذي ينفذ عليه العمل الكرافيتي يلعب دوراً مهماً في عملية اختيار التقنية المناسبة وكذلك في عملية تحديد الكيفية التي يتم فيها بناء مفردات الشكل الفني، فالرسوم المنفذة على وسائل النقل على سبيل المثال – عربات القطار، السيارات، أنواع الدراجات كما في الشكل (87) تستخدم تقنية الرش بالبخاخ أو التقطير، أما طريقة بناء مفردات التكوين – والتي هي خليط من الكتابات وصور طباعيه واقعيه وتجريديه ورمزيه – على سطوحها فتتخذ شكلاً متداخلاً مع شيء من السرعة في التنفيذ بحيث تتوافق وطبيعة وسائل النقل التي تتميز بالحركة والسرعة العالية، لتكون بالنهاية اقرب في تشكلها إلى مفهوم العمل المستقبلي وفي ما يتصل بالمضامين التي تحملها تلك الأعمال فقد كانت تدور بين ما هو اجتماعي واقتصادي لم تكن البنية الاساسيه لهذا الفن وسيلة للإعلان عن متطلبات واقع الثقافة الشعبية التي صبغت مرحلة ما بعد الحداثة كما ساعد الفن الكرافيتي على التألق بالجانب التنفيذي للرسم بأستخدامه واتصاله (بالفن الضوئي الفوتوغرافي)، والذي أخذه من الفن المفاهيمي بمصاهرة فنية، والعلاقة بين هذه الفنون لتجسيد صور مرسومة مع التصوير الضوئي الحديث ومفاهيمية ما بعد الحداثة، كما بدأ بعض الفنانين إلى إدخال المناظر الطبيعية وصور الأشخاص والنجوم والإعلانات والحروف ثلاثية الابعاد واوراق العملات كورق الدولار اضافة إلى بعض عناصر الظلال، كما يتضمن الفن الكرافيتي أستخدام عناصر الخط الحركة واللون في بنية العمل وقد يتدخل المنظور بأستخدام الظلال مع تمثلاته بالعناصر الجمالية والتقنيات المستحدثه .





شكل (87) هنري كالفينت رسم على وسائط النقل

ان الفنان الكرافيتي الذي لا يجد أمامه وسيلة للتعبير الفني سوى الاختلاس مثل اختلاس الأسطح والأبنية العامة التي تعود إلى الممتلكات العامة او الخاصة يميل إلى استخدام معطيات تعبيرية وتقنيات مختلفة مثل الرش، الدهان، السكب، التقطير بالطلاء اللوني والرولات واستخدام آلات لأحداث خدوش غائرة على الجدران فهكذا تعبير فني هو عصارة المجتمع الاستهلاكي ونتاج الوضع الاجتماعي المتدهور الذي يعاني فيه الانسان من الحرمان وهذا ماسقطه (سلوبر) في شكل (88).



شكل (88) سلوبر بلا عنوان

ولهذا اتسم الفن الكرافيتي بالتعبير العفوي او التلقائي في الأداء وسرعة التنفيذ التي تدل على إبداعات الفنان الكرافيتي الخلاقه وبذلك يستلم المتلقي رسومات كاريكاترية ورسائل مكتوبة على جدران مفتوحة تتيح له تفسير العمل، لقد تأثر التعبير في هذا العمل بفن الإعلانات المطبوعة، وبهذا ازدحمت فضاءات تلك النتاجات بالألوان والأحرف والشخصيات والتي تفصح عن مضامين تعبيرية عديدة منها ماهو شخصي او اجتماعي او ثقافي او تجاري ، كما أن استخدام الصبغ الرذاذ كان أول تعبير فني لأنه أسهل استخداماً من الفرشاة وهذه الطريقة اعتمدها الفنان الكرافيتي وعدها فرشاة رذاذه حتى جعلت صاحبها يكتسب شهرة على نطاق عالمي عن طريق مخالفتها للتعبير التقليدي بكل ما هو غريب اما هدفه الاساس في هذا العمل فهو تحقيق تعبير ممتع يحقق الانبهار والتناص والاختلاف تماشياً مع النزعة الاستهلاكية للامساك باللحظة الراهنة والزمن الحاضر،اذ غدى الفن الكرافيتي جزء من (الهيب هوب) وهي رقصه ابتدعها الشباب الأفريقي الأمريكي في الثمانينيات رغم أنهم على غير اتفاق مع حركة الهيب هوب معتمدين رقصات (الراب) و(الفنك) وأصوات الشارع المستلة من الميلوديا والإيقاع المستمر من التسجيلات الستابقة وهي مزيجه بتقاليد وملابس ورقصات الممزوجة بالموسيقى وكلها إنفعالات مع مايجري في المجتمع، فالفن الكرافيتي فناً غير مفهوم وكان في اغلب الاحيان يعتبر موازياً لحركة رقصة (البنك) في السبعينيات المعادية للمجتمع، وهي قريبه من رقص (الروك).

لقد فتح تشكيل ما بعد الحداثة الترويج المرعب للتغير الثقافي وللاختلاف في الخواص والعناصر على مدى العشرين عام الماضية، فرصة لكل انواع الفضاءات الجديدة لاستكشاف طرق الحياة المختلفة واساليبها حول القدرات الانسانية ومصادر احباطها لانها تنتج فرصاً لنقد القيم السائدة، فاذا كانت



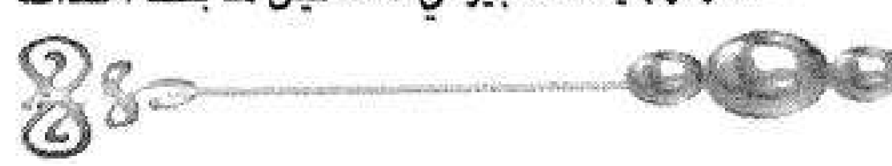
الحداثة تدعوا إلى الفصل بين الثابت كقاعدة تفسيرية والمتحول للتفسير فأن ما بعد الحداثة الغت الفوارق بين الثابت والمتحول تحت وطأة الصيرورة فاصبح زمن ما بعد الحداثة زمن النهايات، نهاية الايديولوجيا ،نهاية التاريخ، نهاية الحداثة، نهاية الحقيقة... أذ عد (ايهاب حسن) ظاهرة ما بعد الحداثة ظاهرة فنية وفلسفية واجتماعية غيرت اتجاهها نحو اشكال مفتوحة مائلة، مفتوحة في الزمان مثلما في المكان، متقطعه وغير توجيهية نحو خطاب من المفارقات والتشظيات والغيابات والذهاب إلى اشكال من الصمت والتأكيد على الجوانب اللاعقلانية كما انها نادت بعد ثبات المعنى وعدم جوهريته.

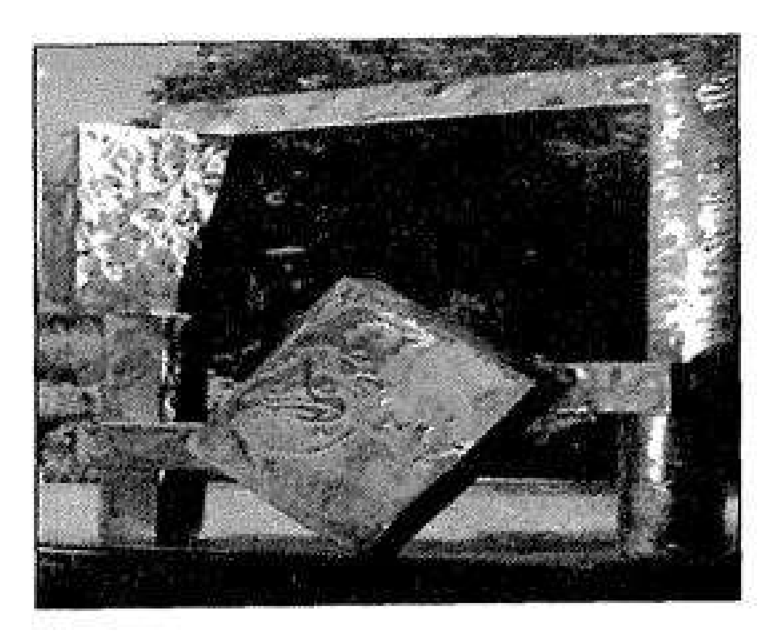
لقد اصبح الاستهلاك هدفاً رئيساً لمجتمع ما بعد الحداثة حيث ان الانتاج الغزير احدث تحولاً في المجتمع، والثورة الصناعية غيرت المعايير الاخلاقية والثقافية والجمالية لدى المجتمع ،وتمثلت دلالات التعبيرفي اوساط التكنولوجيا بأشباع رغبات حاجات شعبية استهلاكية وتلبية طلباتها المعيشية، اذ صار الانتاج نوعاً من الترفيه لان المجتمع يتجه نحو الرفاهية الكاملة فأصبح للتعبير مغزى اخر يتمثل بطروحات ومفاهيم تشكيل ما بعد الحداثة،اما الأشكال الحروفية فأنها تتأسس في مساحة العمل الفني ضمن مبدأ توسيع مفهوم المنجز الجمالي، والفن الكرافيتي يتمثل بحمل وسيلة للإعلان يحاول خلق حالة من الإعجاب بالتعبير التلقائي النفسي عن واقع المجتمع الامريكي المتمثل بثقافة الاستهلاك ،كما كان لها تمثلها الفعّال والمباشر في الأفكار والأعمال والبنى الصورية ،ويمكن القول بأن حركة الفن الكرافيتي بدأت في الستينيات كفعالية سياسية وكانت تعتبر سهله ورخيصة في النشر زمن (الهيبيز) وكانوا يسمونهم بعصابات الكرافيتي وخاصة العصابات التي كانت تتنافس على مقاطع الطرق خاصة في أحياء (هارليم)السوداء في نيويورك، ثم أصبحت حركه اجتماعيه سياسيه وبدأت بجماعات تسمي نفسها (البحارة الرعاع) في الأزقة يوقعون بإمضاء

(تاك) ويعني مجموعه من الفنانين العتاة، ولها مدلولات منها القطعة أو اللعبة أو الأسلوب الشرس أو الرقص، وبعد نيويورك امتدت الحركة إلى واشنطن وأخذ شبان المدينة كما يرون أنفسهم يوقعون بـ (تاكي 183) والرقم يشير إلى اسم شارعهم.

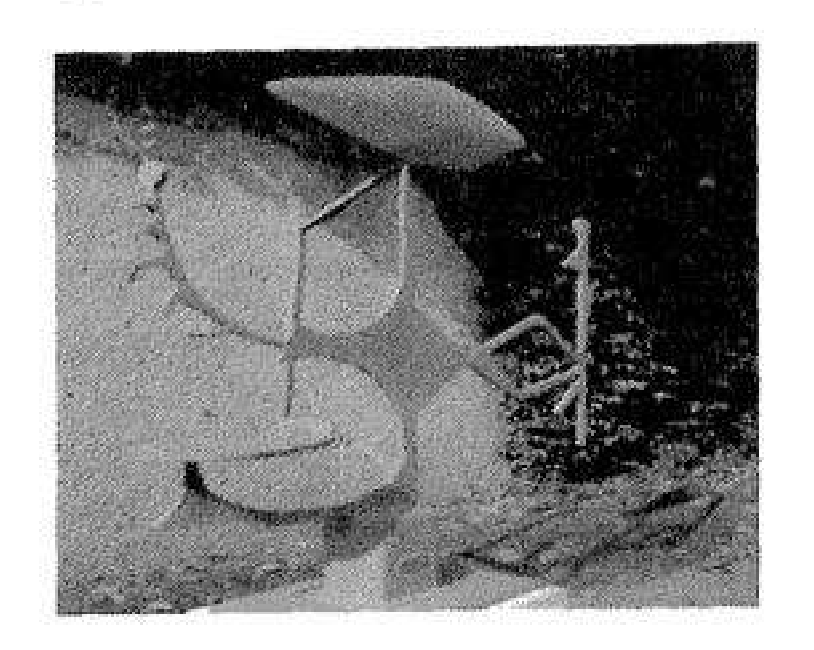
النحت في تشكيل مابعد الحداثة

تحول التعبير التكنولوجي في عصر التكنولوجيا من مهارة الفنان الحرفية في استخدام المواد التقليدية إلى استخدام المواد اللقى والجاهزه التي يمكن ان تحقق خلق جديد ونتاج مختلف يعتمد على استخدام النفايات والمواد اليومية في نحت ساخر يعتمده الفنان في تصميم نتاجاته بشكل عبثي متمرد على التقاليد خالقاً وحده تكوينيه بين اجزاءه المتجمعه، حيث ان التطور التكنولوجي والصناعي للمجتمعات الغربيه كان له اثره الكبير على احداث التحولات التي طرأت على مسيرة النحت مما جعل النحاتون يستخدمون طرقاً واساليب جديده في استخدام مخلفات الصناعه لخلق اعمالاً تتميز بالابداع والتجدد، اذ أن أربعة أخماس النحت المعاصر مصنوعة من نوع ما من المعدن ويضيف من بعض أسباب هذا التطور هو (إننا نعيش في ظل حضارة تعتمد إلى حد بعيد على علم المعادن في نتاجها المكنني وفي توزيع هذا الإنتاج، فضلا عن امتلاك المعادن لميزات خاصة، إذ بالإمكان قطعها ولحمها وقولبتها ومدها إلى أسلاك وصبها وصقلها وكسائها، وهي تكتسب قابلية للبقاء تفوق أي مادة أخرى، إمكان الإفادة من المادة الجاهزة وسهولة البناء وان للمعدن من الطواعية بحيث يخضع لأي تصور شكلي بين يدي النحات وقدرته هذه على التكييف هي بسبب استخدامه بكثرة في الوقت الحاضر) كما في الشكل (89) و(90).





شكل (89) ديفد سمث كيوبي

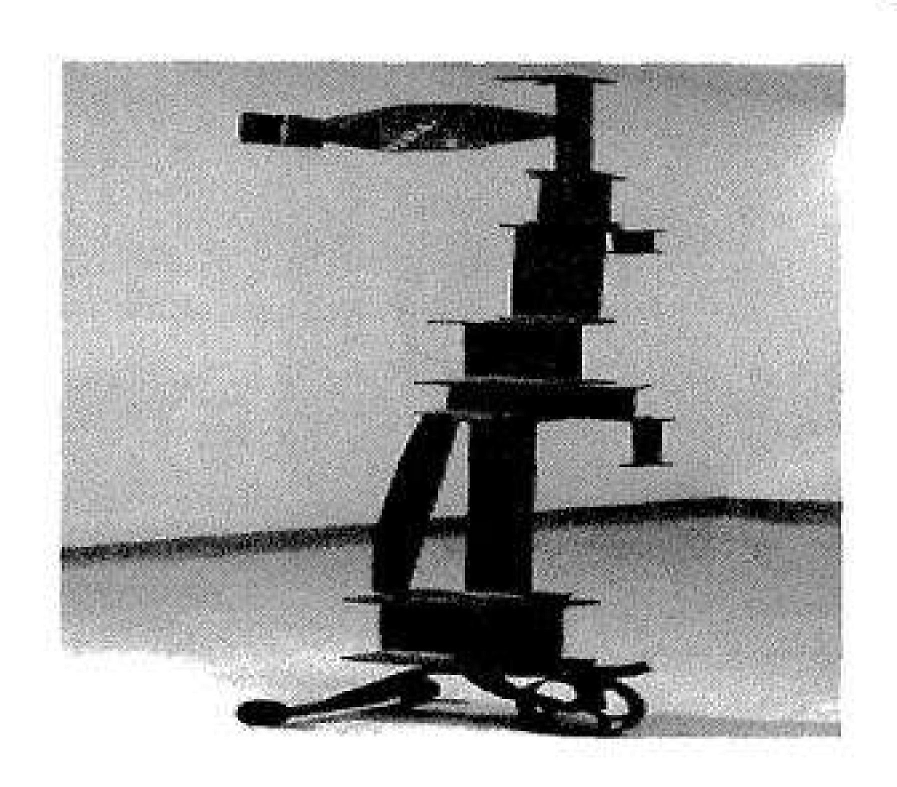


شكل(90) ديفد سمث اكريكولا

اذ ان تأثر (ديفد) بالتعبيرية التجريدية قد شكل عتبة لأعمال فناني الخرده في طبيعة شكل التمظهر الملتصق كما تمثلت اعماله بأستخدام مواد حديد من نفايات السيارات ومخلفات الصناعه وبمعالجه تقنيه تجعل هذه النتاجات مطابقه لهوية المجتمع الغربي وتضع في الاذهان خطاباً يعبر عن اليومي والمهمش والمبتذل ومواد الخرده التي تحقق تعالق مع البنى التصويريه لمفردات الحياة اليوميه التي تحمل روح التفكيك والعدميه في تشكيل مابعد الحداثه ، كما يعد (ديفيد سمث) أهم نحاتي فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد مرّ بمرحلة خطية حيث المنحوتات تشبه التخطيطات بالمعدن ثم إتسم عملهِ باللاتقليدية من خلال الإفادة من التقنيات وسرعة وحرية العمل، بعدها إهتم بطريقة السلسلة النحتية فالمنحوتة الواحدة إذا ما نظرنا إليها بمفردها، هي عادة أقل تأثيراً من منحوتات عدة في السلسلة الكبيرة، ويمنح (سمث) عمله ملمساً خشناً هو التوهج الخام للمعدن الذي احتل منزلة رفيعة في تاريخ النحت الحديث تماثل الذي احتلها الفنان (بولوك) في تاريخ الرسم لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، اذ وفرت التقنيات الصناعية الحديثة للنحات (سمث) لغة شخصية " فمنذ البداية تسلم الشوط الأول من الأسبان ليقوده نحو الإفادة التامة من خبراته

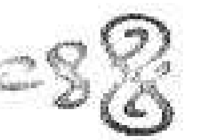
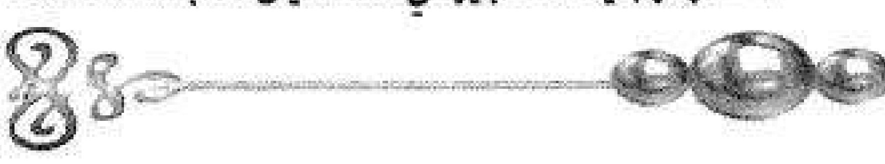


المصنعية كعامل أمريكي في المعادن لاسيما في الاستعمال الجمالي للفولاذ وتعظيما له لإضفاء خاصيته العملية وديمومته كمادة فن في الصناعات الثقيلة. كما في الشكل (*91*)



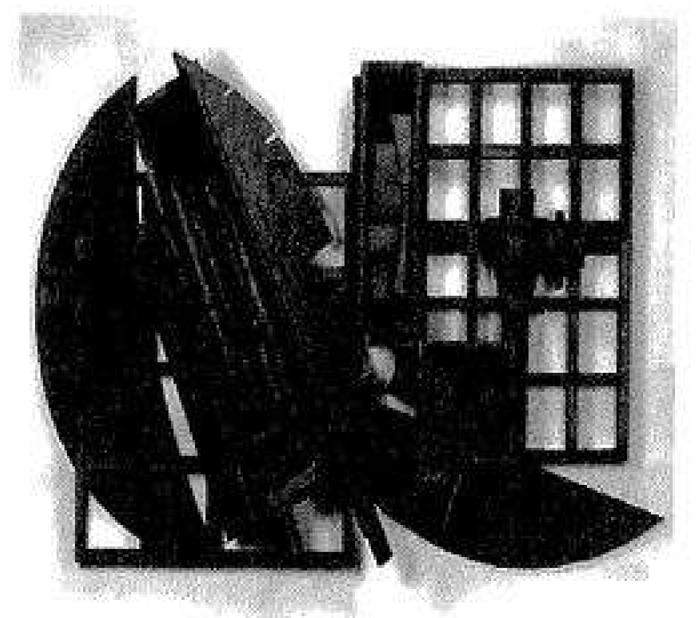
شكل (*91*) ديفد فولاذ مصبوغ

ان تلك المواد المكونه من تجميع حديد والمنيوم الخردة تأخذ إنجازات الفنان النحتية فهي صورة من أكوام نحتية مهمشة تم تجميعها بشكل عشوائي، إن ما قدمه هؤلاء الفنانين من أعمال نحتية تبدو لأول وهلة غريبة نوعاً ما كونها مكونة من قطع من الخردة والفولاذ وأجزاء من سكراب السيارات ومواد صناعية أخرى كالعجلات والصفائح وغيرها إنما أرادوا عن طريقها التعبير عن واقع التطورات الصناعية التي حدثت في المجتمعات الغربية هذا الواقع المفكك بفعل التطور التقني السريع، وبحكم إشتغال العديد من الفنانين في الصناعات الثقيلة فقد خرجت هذه الاعمال كرد فعل للحضارة التكنولوجية في مرحلة مابعد الحرب وأعمالهم تعبر عن التشظي والمهمش والمستهلك والمبتذل وسريع الزوال وما زائد عن الحاجة، كفكر ثوري مرتبط بمرحلة ما بعد الصناعة.

ولذلك فأن ما يثير رغبة نحاتي ما بعد الحداثة، هو إستمالة أطر جديدة للمعرفة الجمالية في الفن، تأخذ في الحسبان تواصلية التحول غير المشروط في إستحصال مقاربات تحليلية تسيّر الفعل التراتبي لتقويض آليات البناء الفني، عبر مفردات البيئة والمحيط ومكونات الشارع والأنقاض، والنفايات والحديد والخردة، والخشب، والـرمل ومواد البناء الأخرى.

اما أعمال النحاتة الأمريكية (لويز نيفلسون) فأنها وظفت أشكالاً خشبية جاهزة الصنع معا، مثل مساند الكراسي وظهورها وأشياء مأخوذة من بيوت متهدمة، شكّلت في النهاية بعد تجميعها شبكات وجدران طليت بلون موحد كما في الشكل (92) و(93)

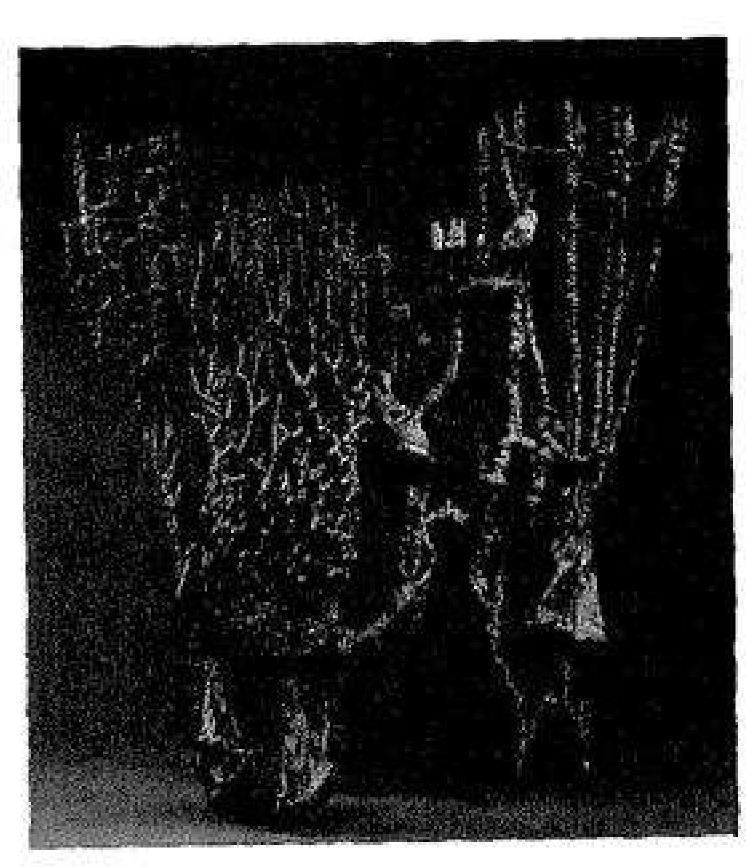


شكل (92) نيفلسون بوابة السماء

شكل (93) نيفلسون ظل المرآة

ان هذا التوجه في البحث عن أنساق جديدة لتصاميم النحت ما بعد الحداثي، دفع ومنذ أوائل السبعينيات من القرن المنصرم، لأن تتهاوى الحدود القائمة بين النحت والرسم، أو بين أساليب النحت على إختلاف الخامات المستخدمة فيها ومن البديهي أن تصطبغ هذه المرحلة من تاريخ الفن بروحية الصناعة والمعادن والتطور التكنولوجي، إذ إسترعى كل ذلك إهتمام الفنانين، فكان فن النحت من أكثر الفنون، إستغلالاً لمادة المعادن في مرحلة ما بعد

الحداثة، وان هذا التحصيل المعرفي والفني، دفع بالبنية النحتية إلى إعتماد تصميمات متعددة، تأخذ على عاتقها الإيغال في عملية التشكل المعدني ضمن فوارق المنشأ الفيزيائي لهندسة تلك المعادن تارة، والتفكيك والتركيب في دلالات الخامات وتحولاتها أثر عمليات القطع واللحم والصب والإكساء تارةً أخرى، مع الأخذ بعين النظر إمكانيات المزاوجة الفنية والإقتران الميكانيكي بين الشكل والمضمون في تصميمات النحت المختلفة للتعبير عن صياغات نحتيه جديده بتشكيلات مغايره للمؤلوف كما في اعمال بعض النحاتين (أبراهام لاسو) و(جون شامبرلين) و(ثيودور روزاك) و(جورج شكرمان) شكل (94) و(95) و(96) و(97)



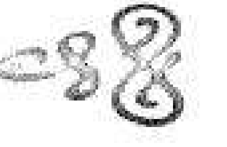
شكل (94) أبراهام لاسو

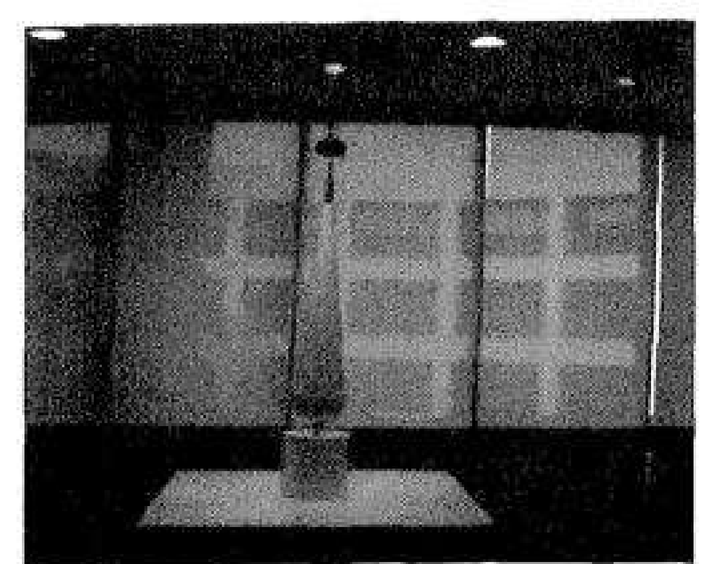
المأدبة



شكل (95) جون شامبرلين

بدون عنوان



شكل (96) ثيودور روزاك

الاشعال



شكل (97) جورج شكرمان

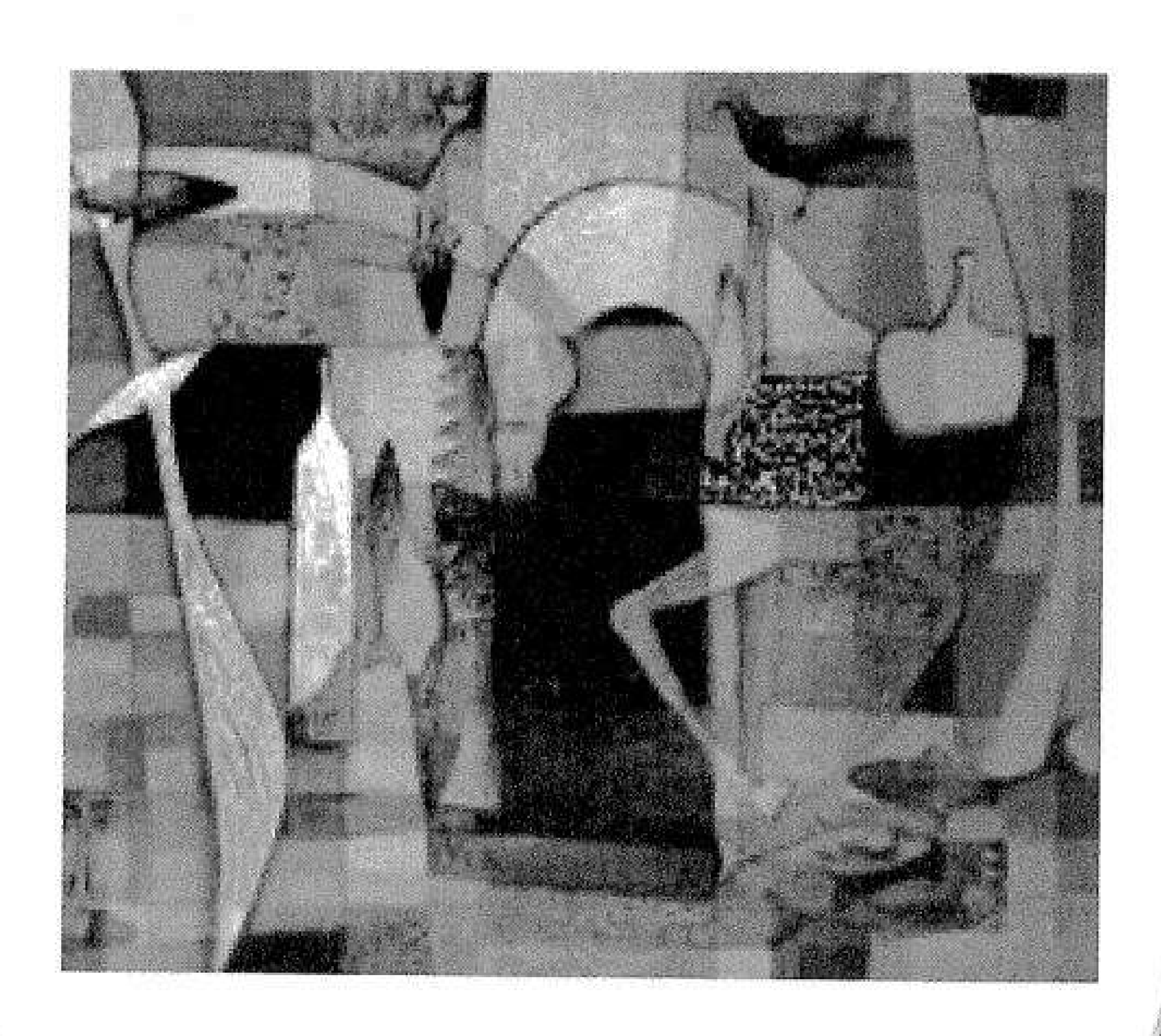
حقل نحت

لقد كان المعدن – لا الخشب – هو المادة المفضلة لدى ألرعيل الأول من النحاتين الجدد، واسباب ذلك تعود إلى "ظاهرة النفايات المعدنية" التي لعبت دوراً كبيراً في إشاعة تقنيات التجميع بين الرسامين والنحاتين على السواء. إن النفايات المعدنية في مجتمع صناعي عرضة لأن تكون شظايا وقطعاً ناجمة عن ألآت مهدمة، ومنحوتات (جون شامبرلين) المصنعة من أجزاء من سيارات محطمة والمنحوتات المصنوعة من مهملات فولاذية ملحومة معاً، كانت تحمل تعليقات الفنانين على الثقافة الإستهلاكية ، كما إن ما يميز وضع ما بعد الحرب العالمية الثانية في مجال النحت هو الإصرار على عدم الانتماء لحركة ما، إذ أن هناك تشعب وشيوع الأساليب واستثمار للابتكارات وتجارب متواصلة مع مواد جديدة، وليس هناك أي حركات مترابطة منطقية، لقد وجدت الأساليب أو المدارس أو أنها موجودة فعلا كالانطباعية وما بعد الانطباعية، التكعيبية، البنائية، السوريالية، التعبيرية، والدادائية، والتعبيرية التجريدية أو الأساليب الفردية .

وان ما يميز النحت ما بعد الحرب العالمية هو الاصرار على عدم الانتماء إلى حركة ما (على التفكير الفني الحر) وادى ذلك إلى ظهور مفاهيم الاختزالية

والتركيبية وبدأت التغيرات الجريئة في المنجزات النحتية بأعادة الافكار البصرية التي عولجت بالنحت والرسم، وقد كان سلوكاً جمالياً قائماً بحد ذاته ،اذ بدى الاهتمام بالأشكال الغامضة والمتشابكة والدعوة إلى الاختلاف في المفاهيم متحدياً بذلك قوانين الكتلة والمادة، اما الاشياء المميزة في اعمال النحاتين هي إنها حصيلة حضارة تكنولوجية متقدمة جداً ،و جاءت منحوتاتهم التي أنجزوها من القولاذ ومن اجزاء فولاذية مصنعة ومهملة اعتماداً على التقنيات الصناعية ، ومن هنا كان (النحت الجديد) يصوّر القدرة على تطويع المادة، والتكيّف مع المتغيرات الجارية في البحث الدلالي شكلاً ومضموناً، من خلال إنتقاء أنواع المعادن المختلفة وفلسفة إنشائها نحتياً، ومنها العجلات المسننة، الأنسجة المعدنية البراقة، النفايات المعدنية، المهملات الفولاذية، السيارات المحطمة، دعامات الشيلمان، الألياف الزجاجية (الفايبركلاس) وعمليات كبس الحديد والسيارات بواسطة مكائن عملاقة وصولاً إلى نتاجات تتمتع بالمغايره والاختلاف في ظل التكنولوجيا .

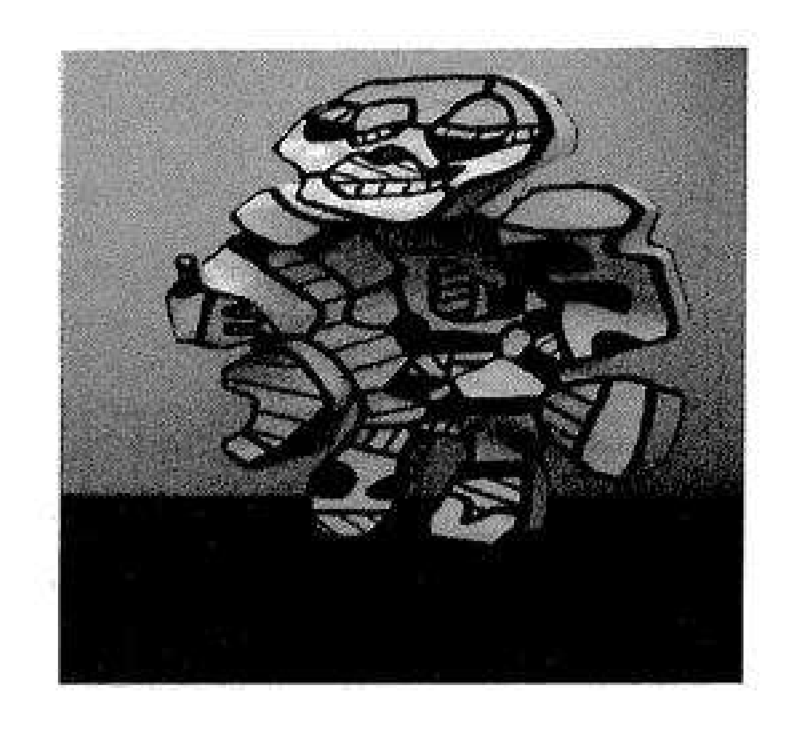
الملاحق





ملحق صور لنتاجات تشكيل ما بعد الحداثة

جاكسون بولوك



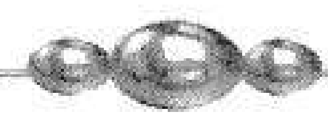
جين دوبوفيه



اندي وارهول



روبرت روشنبرغ

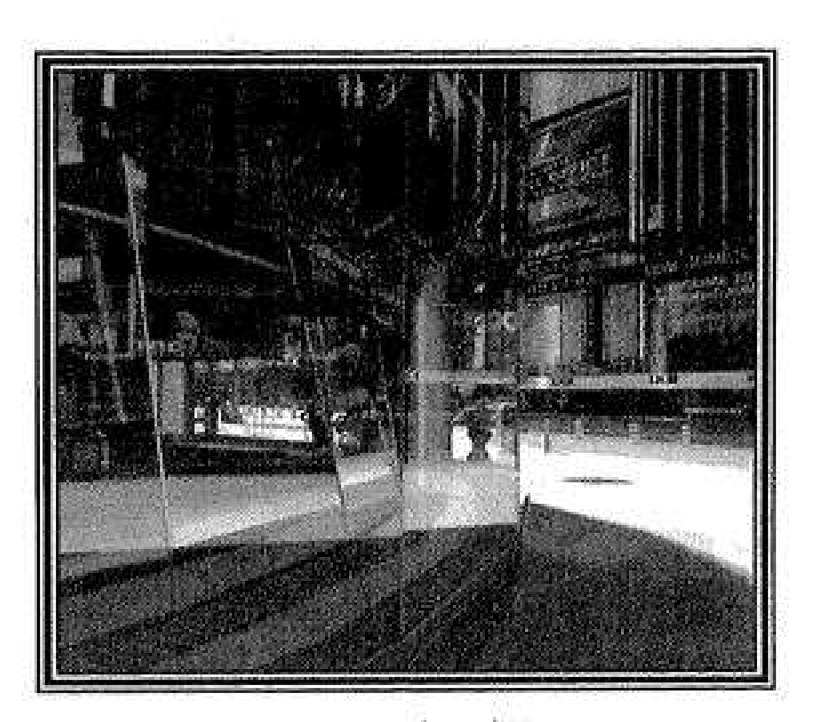





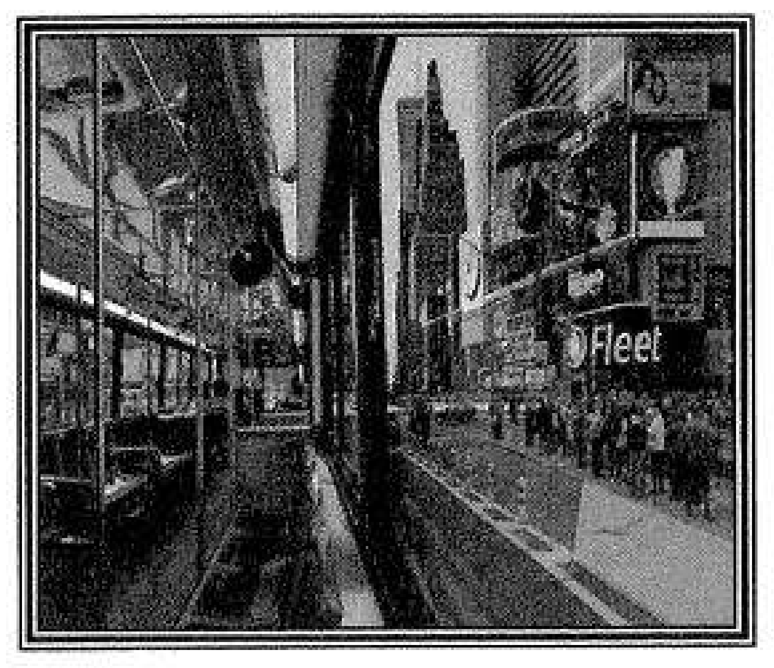

ريتشارد هاملتون



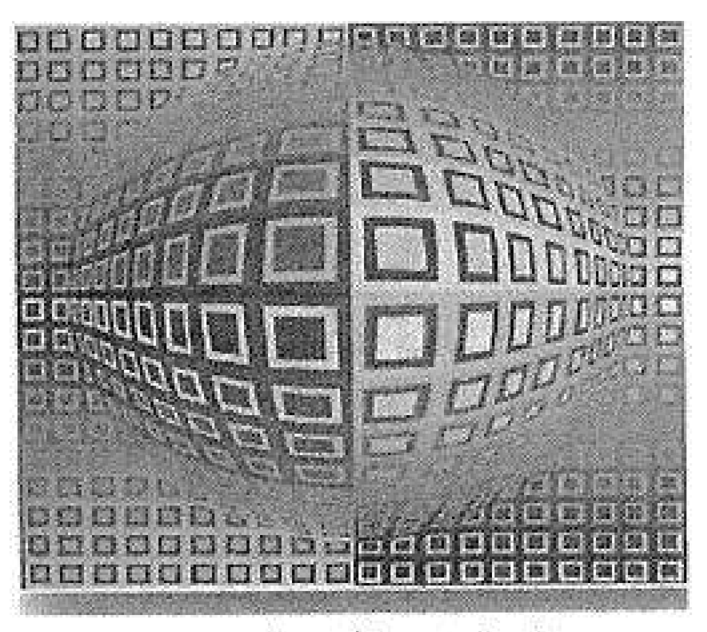
روي لشتنتين



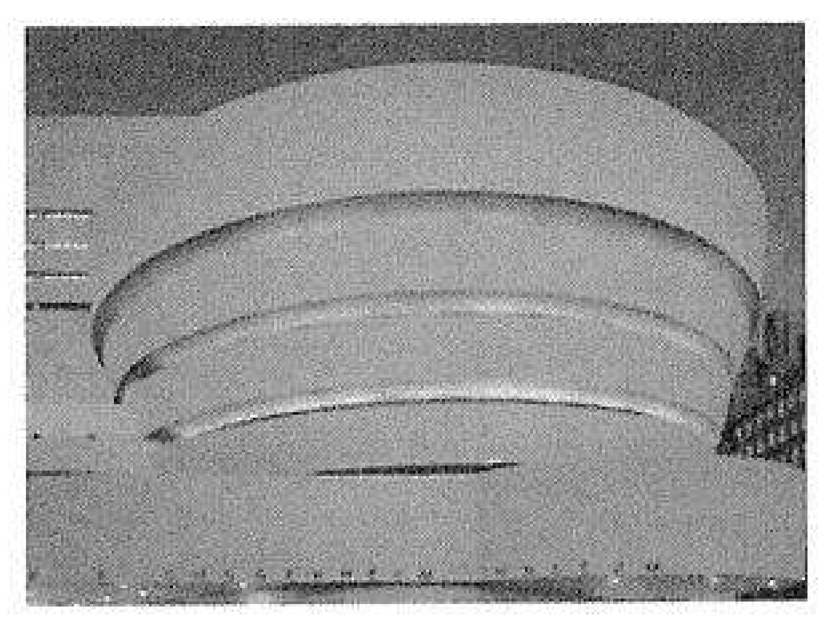
ريتشارد استيس



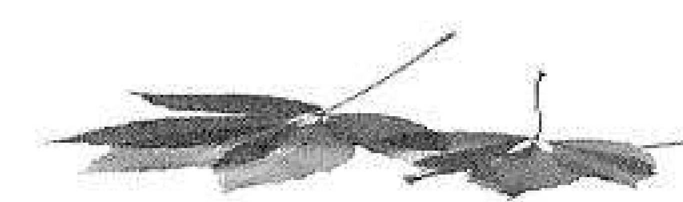
ريتشارد استيس

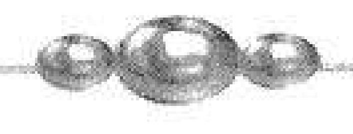


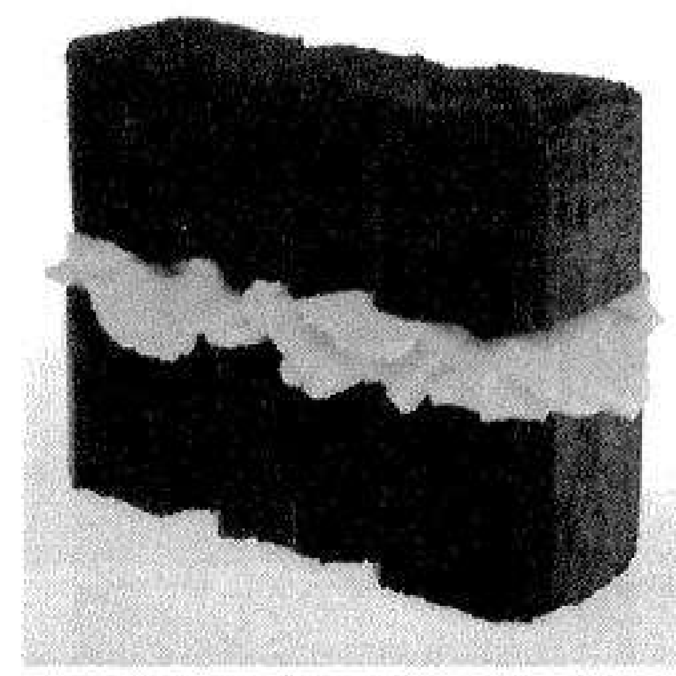
فيكتور فازيريلي



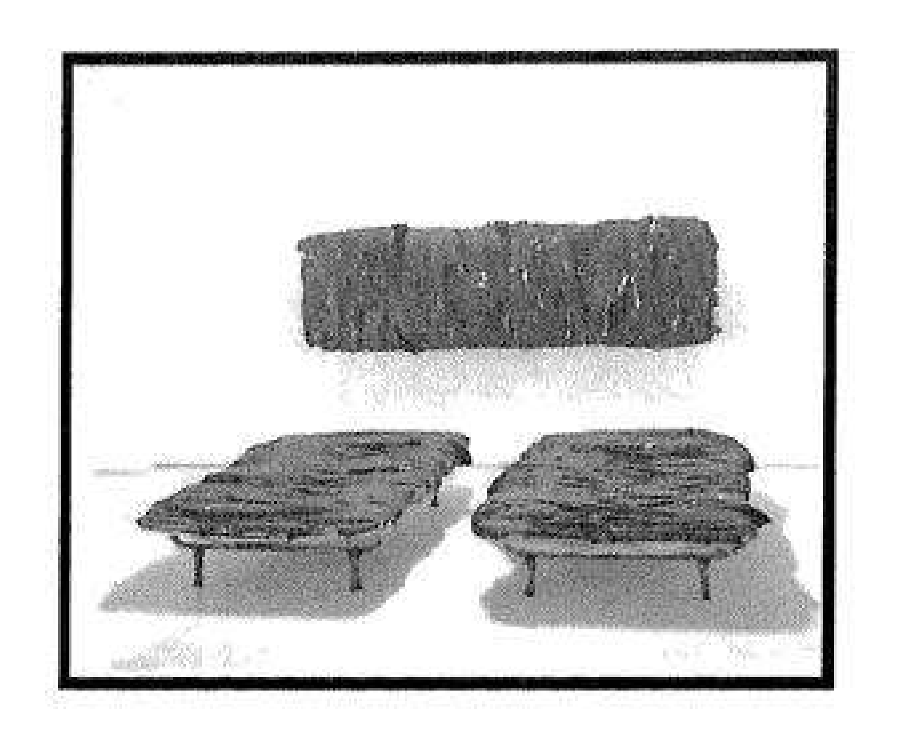
دان فلافن



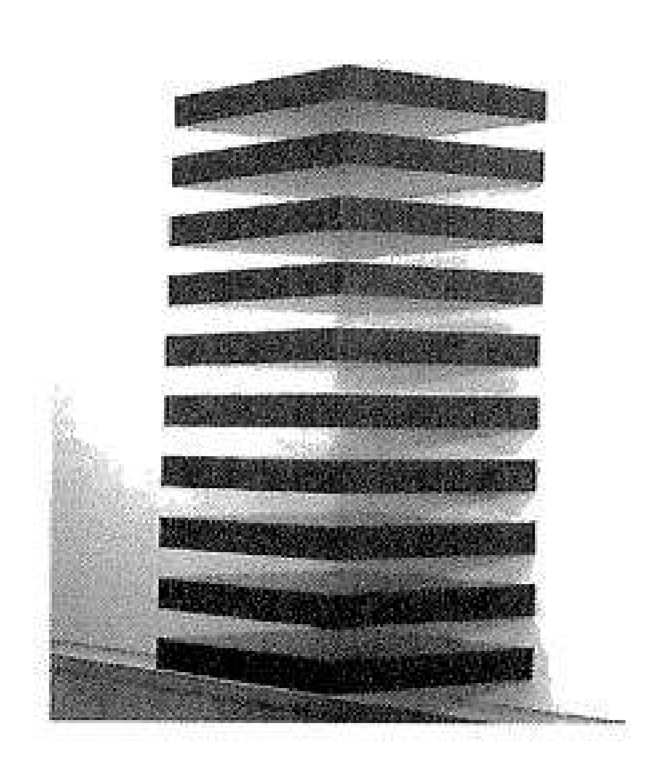



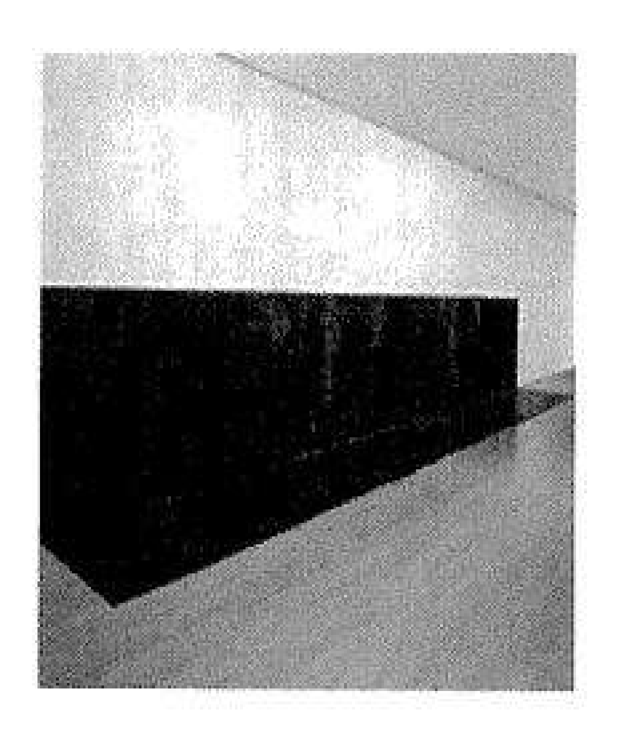
جوزيف بويز



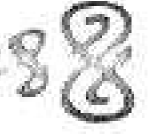
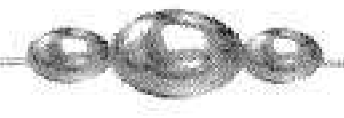
جانس كونلس



دونالد جود

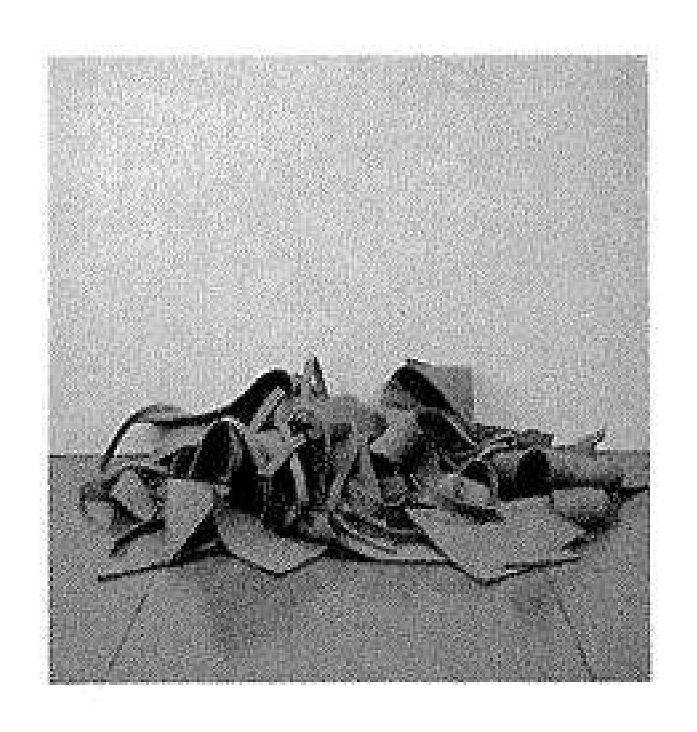


كارل اندريه

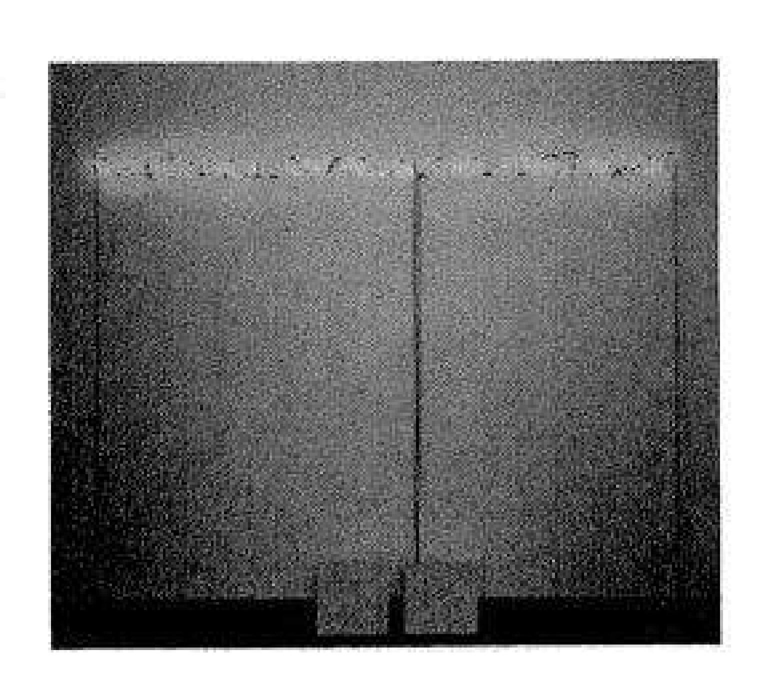





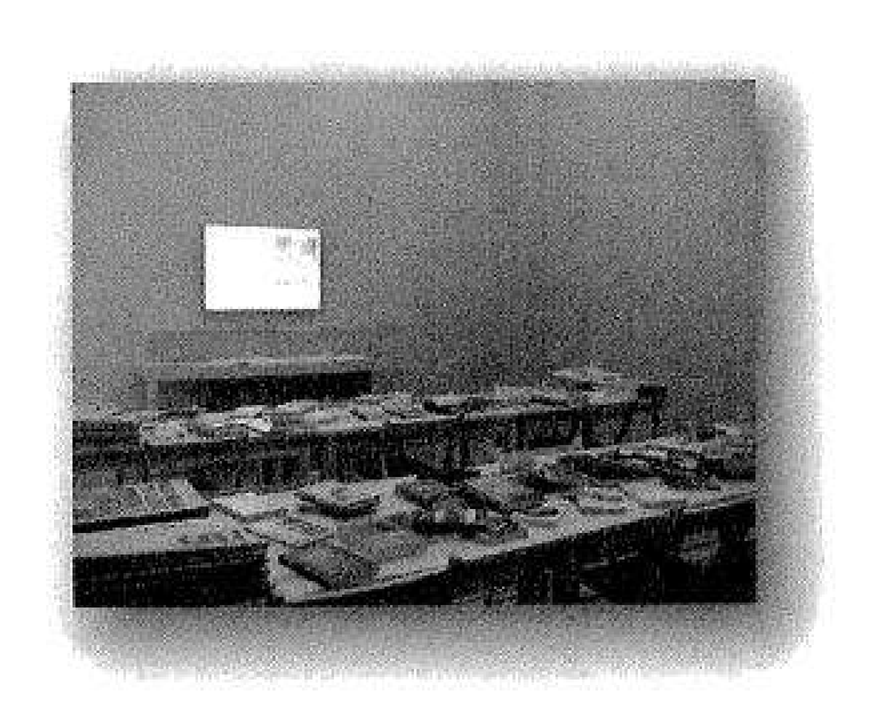

ايفا هيس



روبرت موريس



جوزيف كوزوث





جوزيف كوزوث



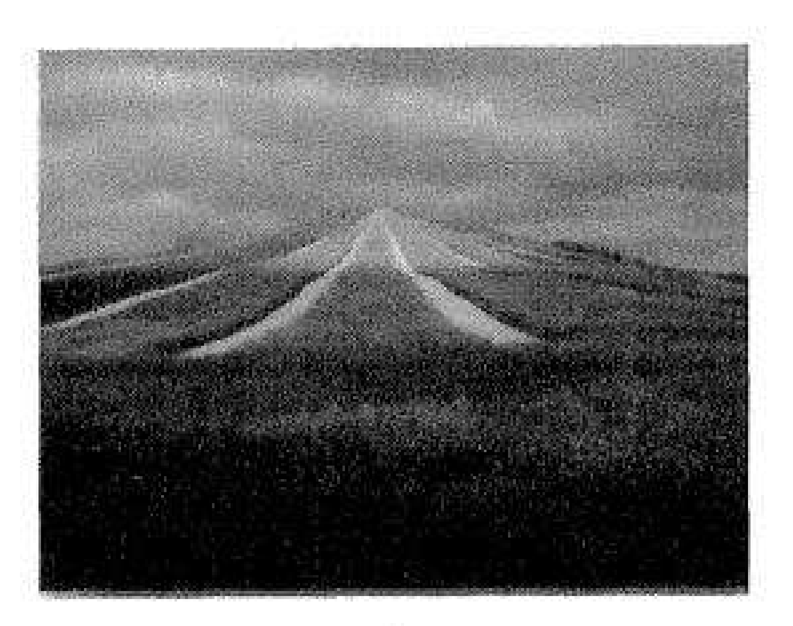

محترفين في الفن



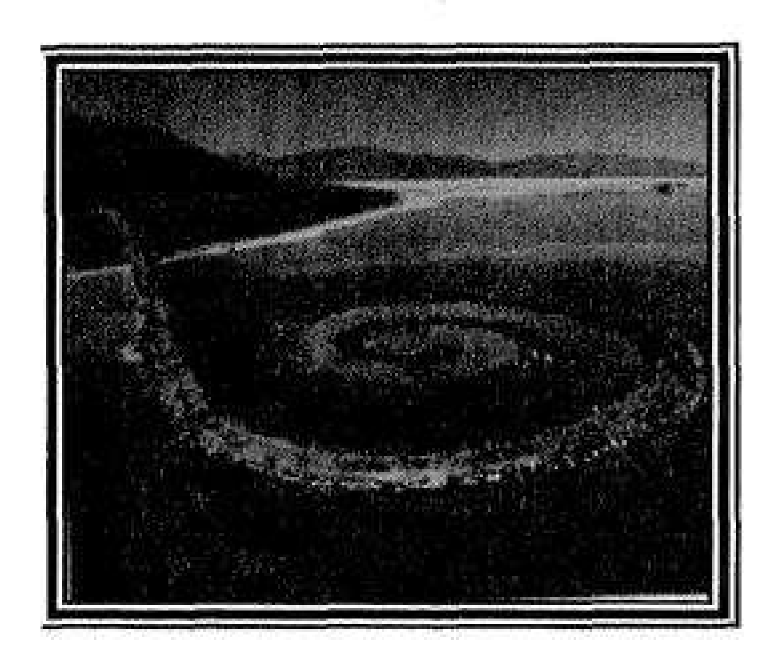
هواة فنانين



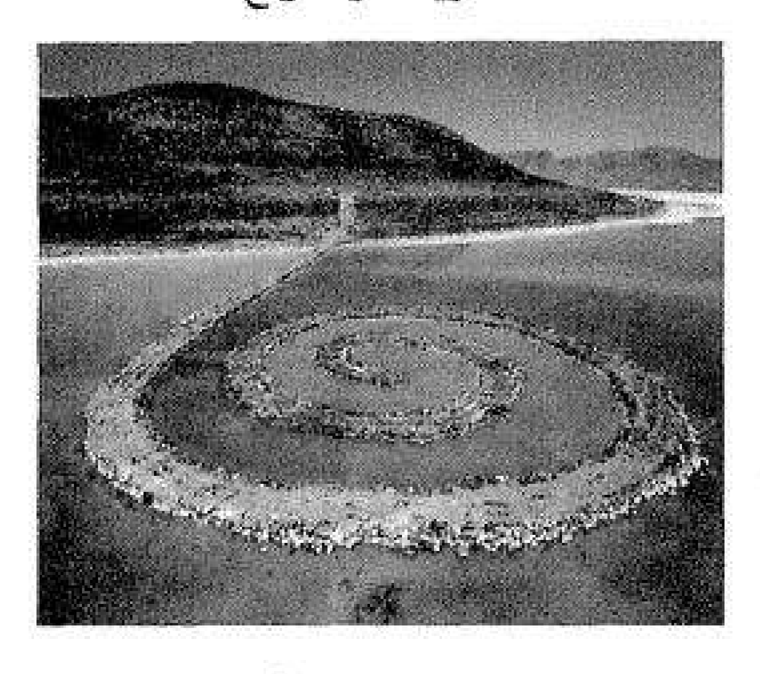
هواة الفن



ريتشارد لونغ



روبرت سميشون



روبرت سميشون



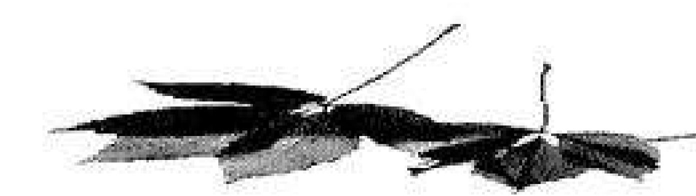


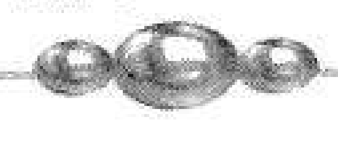


تصميمات لجماعات فنية



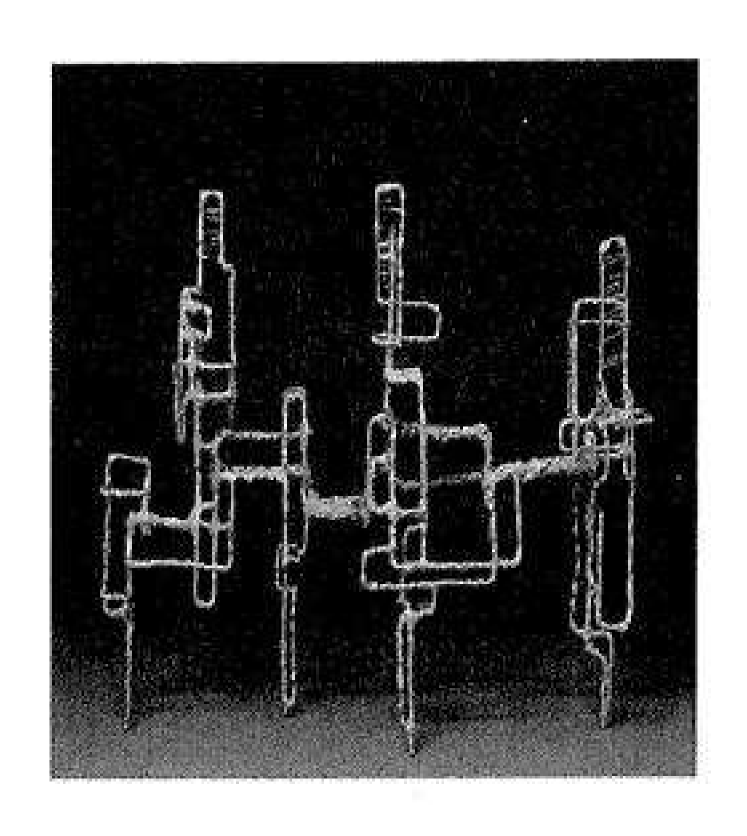
كيفن سوالو



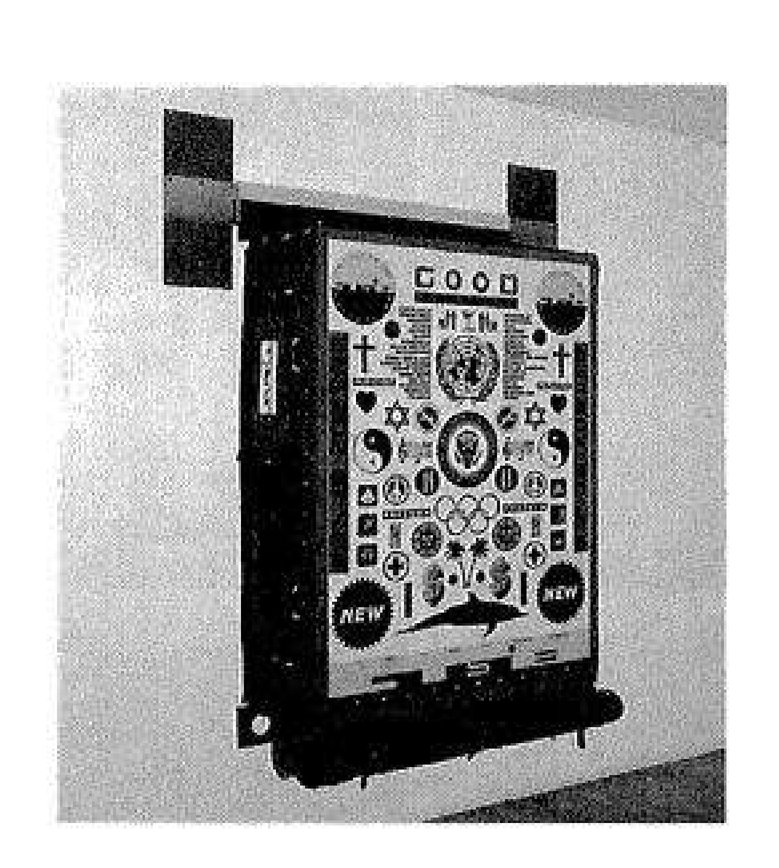





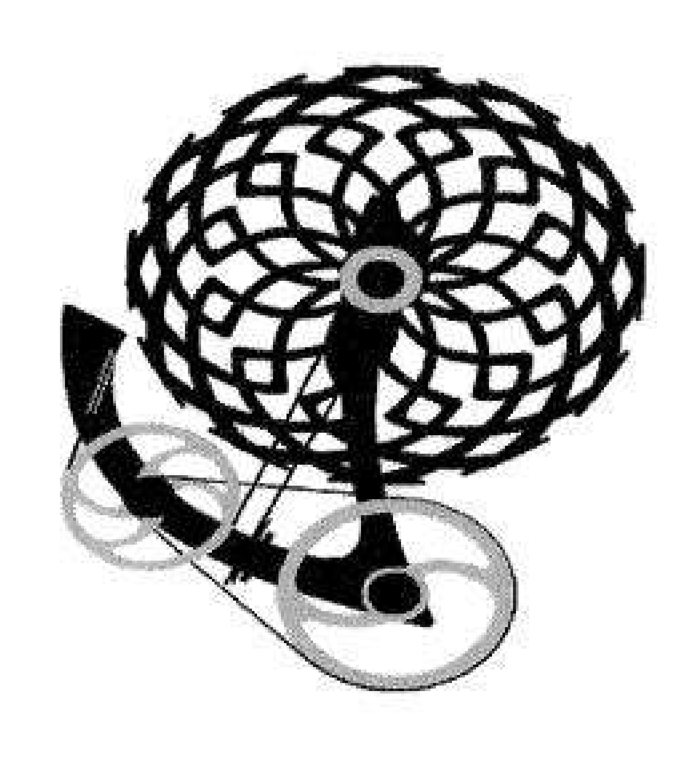

ديفيد سميث



أبراهام لاسو

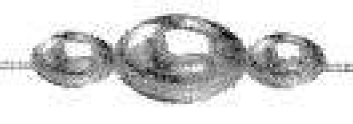
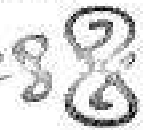


آشلي بيكرتون



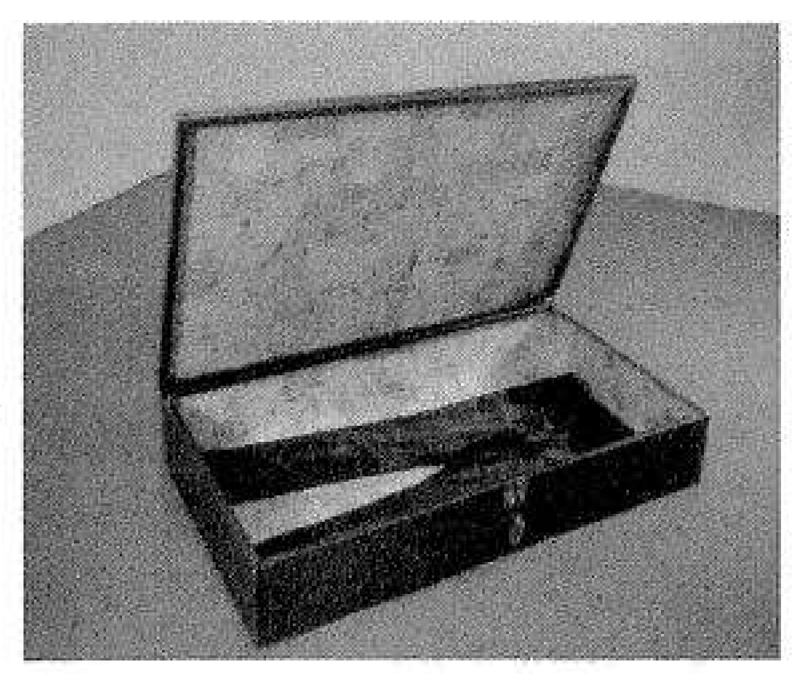
ديفيد روو



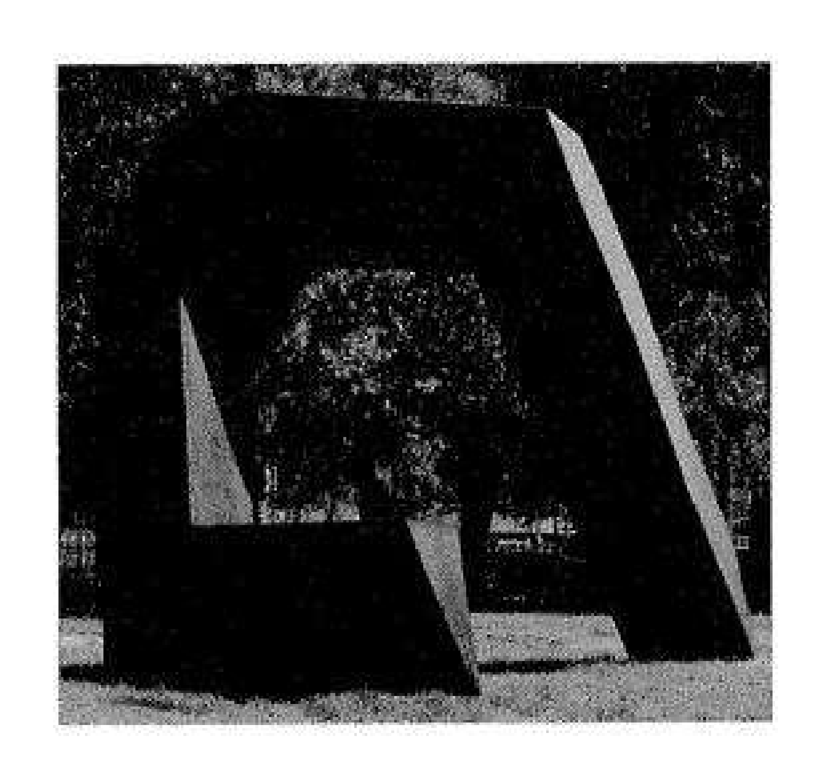






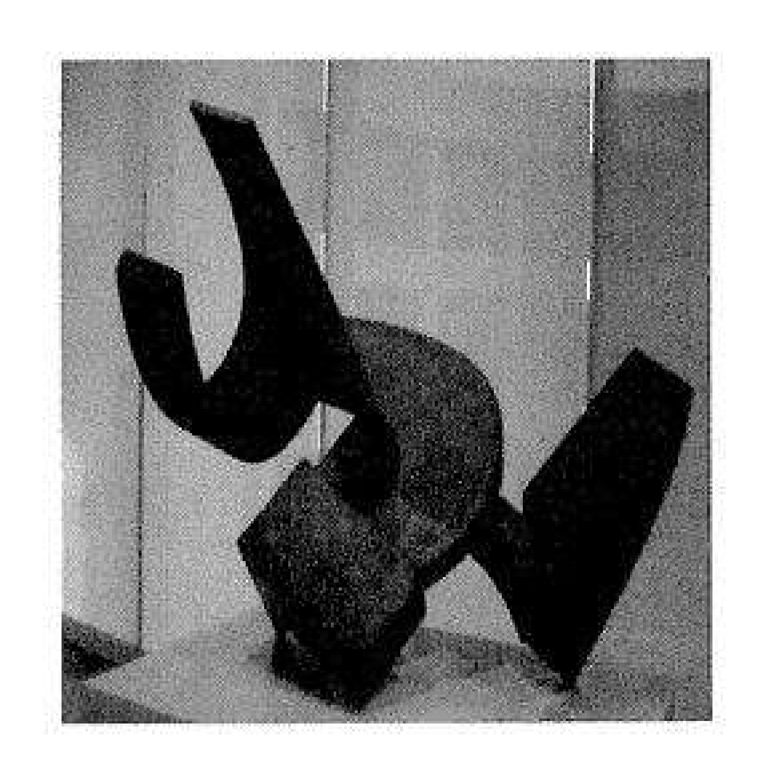
روبرت إنديانا



بيلي هاريس

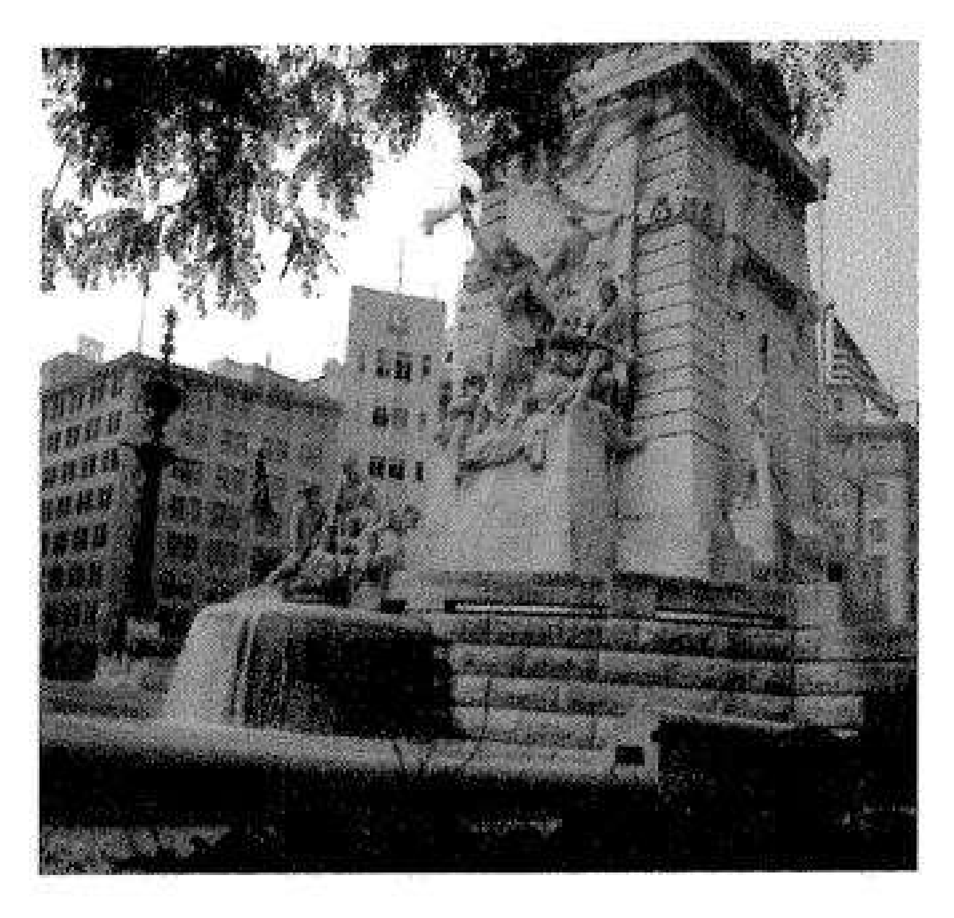


توني سميث

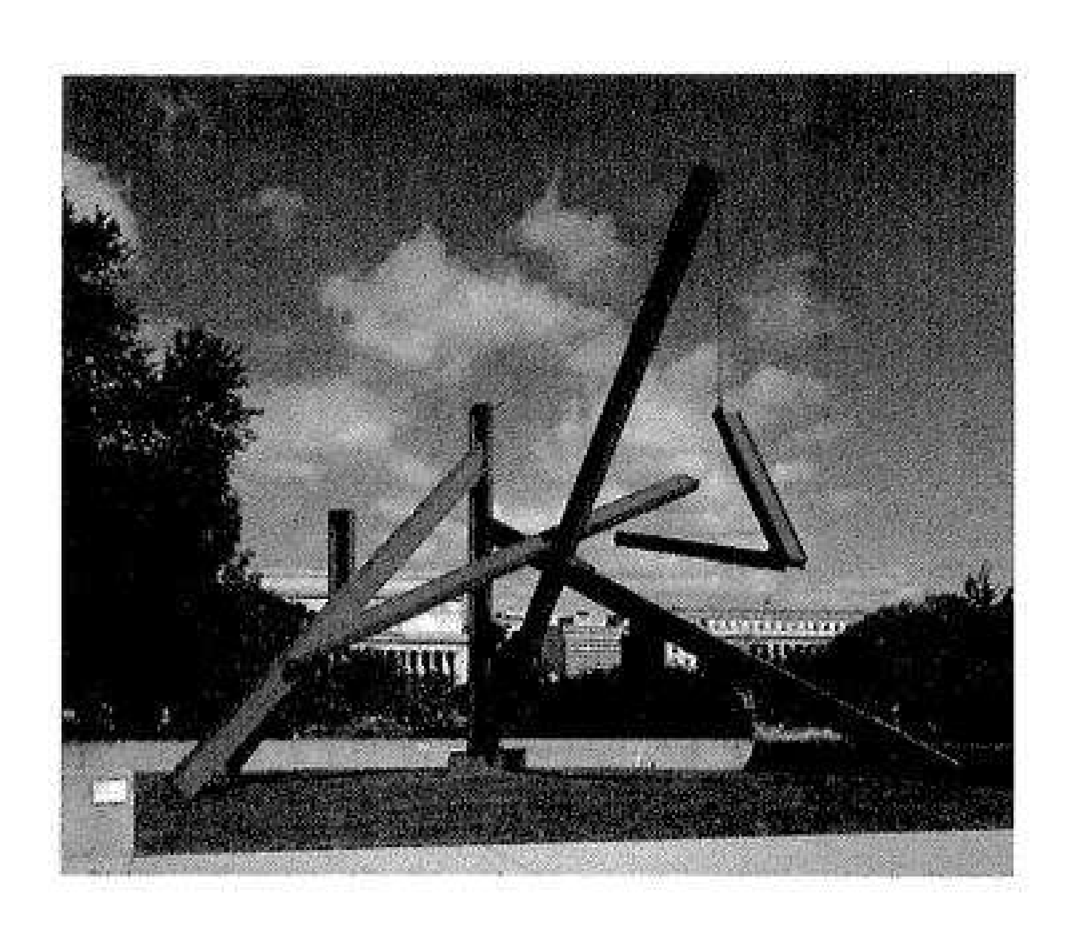


كابريل كونز



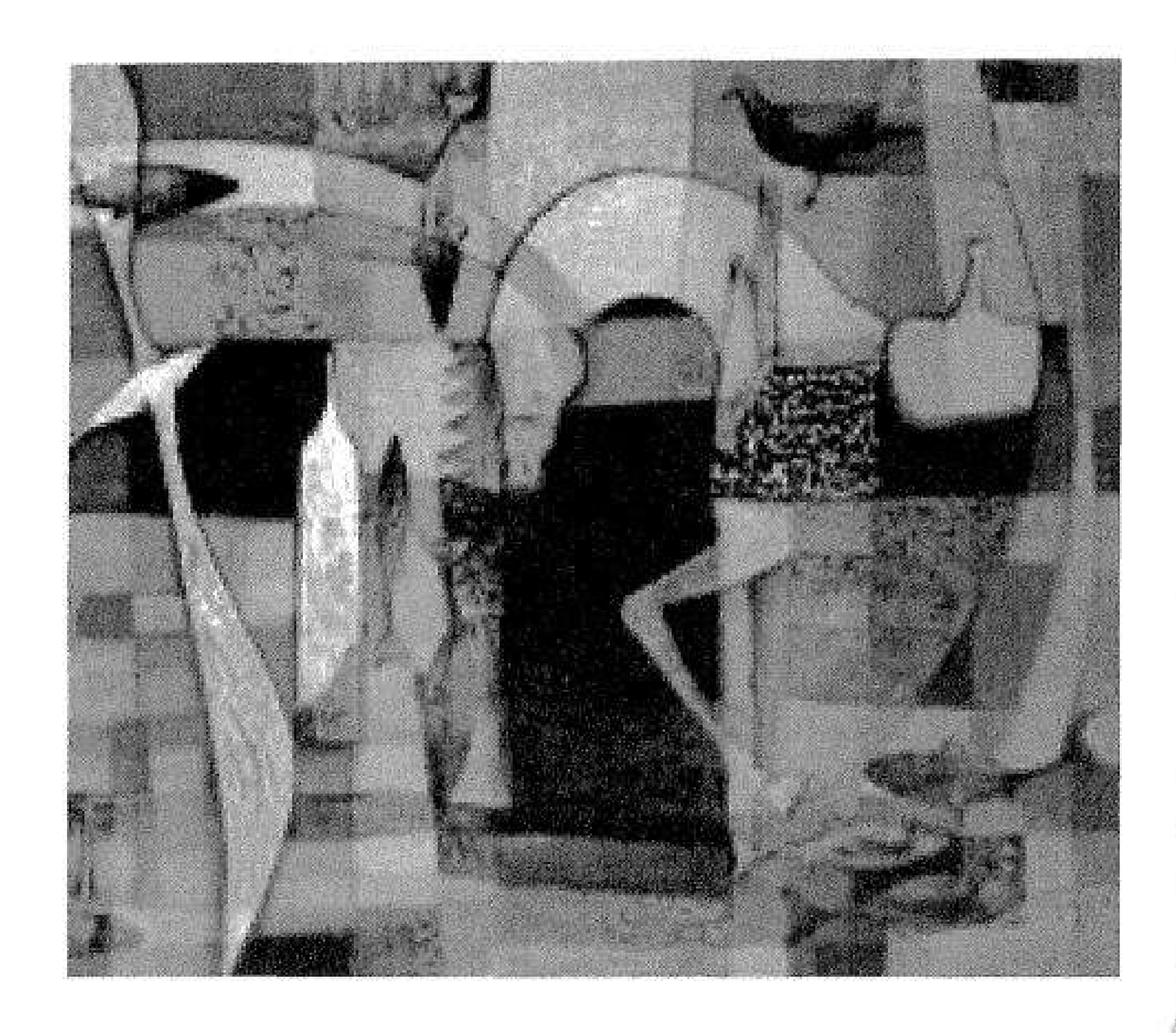
انديانابوليس

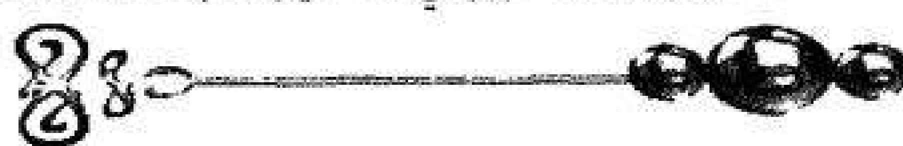


مارك دوسو فيرو



الملاحق





المصادر

1 - ايغلتون، تيري: أوهام ما بعد الحداثة ،ط1 ،ت: ثائر ديب، دار الحور للنشر، اللاذقية، سوريا، 2000 .

2 - بهنسي، عفيف :من الحداثة إلى بعد الحداثة في الفن، ط1، دار الكتاب العربي، دمشق، 1997 .

3 - جيمسون، فردريك: التحول الثقافي (كتابات مختارة في ما بعد الحداثة)، ت: محمد الجندي، مركز اللغات والترجمة، 1998 .

4 - خريسان، باسم علي: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، ط1، دار الفكر للنشر، دمشق، 2006 .

5 - زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003 .

6 - ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1990.

7 - حيدري، صبحي: تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع (1722) في 3/ 11/ 2004.

8 - هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت: عز الدين اسماعيل، ط1، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1994.

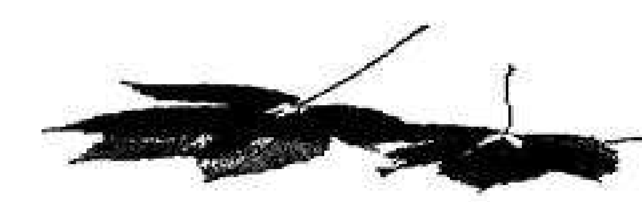
9 - بنكراد، سعيد: سيميائيات بيرس ،مجلة علامات، ع (1)، السنة الاولى ،1994.

10 - حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

11 - كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ،ط2، ت: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 .

12 - هاري، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1980 .

13 - ـــ: ميشيل فوكو ؛ فلسفة القوة والقهر الاجتماعي، فلاسفة معاصرون، دار المأمون للترجمة والنشر، ب ت .



14 -ادريس، يوسف: الثابث والمتحول صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني ، ج3، دار سامي للنشر، ط8، بيروت، 2008 .

15 -تورين، الان: المجتمع ما بعد الصناعي، ترجمة: موريس جلال، وزارة الثقافة، دمشق، 1998 .

16 -جلال، محمد: فن النحت الحديث، وكيف نتذوقه، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات العربية المتحدة، ب ت.

17 -حرب، علي: أسئلة الحداثة ورهانات الفكر، مقاربات نقدية وجمالية، دار الطليعة للنشر، بيروت، 1994.

18 -دروري، شادية: خفايا ما بعد الحداثة، ترجمة، موسى الحالول دار الحوار للنشر، الطائف، المملكة العربية السعوية، 2005.

19 - روز، مارجريت: ما بعد الحداثة، ترجمة احمد الشامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1994

20 - ــ: الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين)، ت: فاضل كمال الدين، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2001.

21 - ماثلار، أرمان: التنوع الثقافي والعولمة، ت: خليل أحمد خليل، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2008.

22 - عبد الغني، صبري محمد: الفراغ في الفنون التشكيلية (الحداثة وما بعد الحداثة)، ط1، المجلس الاعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2008 .

23 - ليوتار، جان فرانسوا: الوضع ما بعد الحداثي، ت: احمد احسان، دار شرقيات القاهرة، 1994 .

24 - حرب، علي: الحداثة وما بعد الحداثة، قلب السؤال وتغيير مفهوم الامكان، مجلة البحرين الثقافية، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المنامة، البحرين، 2000 .

25 - المتدين، سعيد: الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد ، العدد 23، 2002.

26 - بودريارد، جان، المجتمع الاستهلاكي، دراسة في اساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه، تعريب، خليل احمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت ط1، 1995 .

27 - راغون، ميشيل، عن اسلوب مابعد الحداثة، ت جميل حمودي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد 4، السنة 12، بغداد، 1992







العراق - بابل 1233129 780 964
E-mail:alssadiq@yahoo.com


9789957761226



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+

ص. ب. :926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM

GM.REDWAN@YAHOO.COM

WWW.REDWANPUBLISHERS.COM